

Innehåll
Sidan 2
Byggare och krigare.
Militära operationer som stadsplanering
Av Eyal Weizman

Sidan 4
Ideologin i West Wing: Tv-serien som vill vara verklig
Av Kristina Riegert

Sidan 6
Black Mountain College – en ögonöppnare
Av Håkan Nilsson

Sidan 7
Fakta och fiktioner. Ett samtal med Bernie Kirschenbaum och Susan Weil
Av Helena Mattsson

Sidan 9
"Hjärtats ljusa inferno"
Av Miriam Acuna

Sidan 10
Som en ödla
Av Carl Michael von Hausswolff

Sidan 10
Ernesto lär sig läsa
Av Kim West

Sidan 11
Figurer i et landskap
Av Trond Lundemo

Sidan 13
Gabriel Lester
Some things are better left unexplained
2004

Sidan 14
Estetikens gränser: Kant och den samtida konsten
Av Sven-Olov Wallenstein

Sidan 14
Att symbolisera det permanenta begäret: Kants estetiska omdöme och Duchamps "precisionsmåleri".
Av Andrea Esser

Sidan 15
Kant, Adorno och det konstnärliga framträdandets dynamik
Av Martin Seel

Sidan 17
Kants "fria spel"... i den minimalistiska konstens ljus
Av Thierry de Duve

Sidan 19
Lustens arkiv: Kants estetik och museet
Av Jennifer Allen

SITE

Contents
Page 2
Builders and Warriors.
Military Operations as Urban Planning
By Eyal Weizman

Page 4
The Ideology of The West Wing: The TV Show that Wants to Be Real
By Kristina Riegert

Page 6
"Black Mountain College – "An eye-opener"
By Håkan Nilsson

Page 7
Fact and fictions. A conversation with Bernie Kirschenbaum and Susan Weil
By Helena Mattsson

Page 9
"The Light Inferno of the Heart"
By Miriam Acuna

Page 9
Like a lizard
By Carl Michael von Haussw

Page 10
Ernesto learns to read
By Kim West

Page11
Figures in A Landscape
By Trond Lundemo

Page 13
Gabriel Lester
Some things are better left unexplained
2004

Page 14
The Limits of Aesthetics: Kant and Contemporary Art
By Sven-Olov Wallenstein

Page 14
Symbolizing Permanent Desire: Kant's Aesthetic Judgement and Duchamp's "Painting of Precision"
By Andrea Esser

Page 15
Kant, Adorno and the Dynamics of Artistic Appearing
By Martin Seel

Page 17
Kant's "Free play..." in Light of Minimal Art
By Thierry de Duve

Page 19
An Archive of Pleasure: Kantian Aesthetics and the Public Museum
By Jennifer Allen

11.2004

40 SEK / 4 Euro / 4 USD

Site, Åsögatan 176, SE-116 32 Stockholm, Sweden. Web: www.sitemagazine.net. E-mail: info@sitemagazine.net. Publisher and editor: Sven-Olov Wallenstein. Editorial board: Brian Manning Delaney, Peter Ekroth, Trond Lundemo, Staffan Lundgren, Carsten Höller, Helena Mattsson, Heike Schalk, Kim West. Advisory board: David Elliott, Erik van der Heeg, Carl Fredrik Carlman, Lars Raattamaa, Ivo Nilsson, Fredrika Spindler. Design: Carlsson/Neppelberg. Printing: Alfa Print. © All rights reserved. No part of this publication may be used or reproduced in any manner without permission.

Prenumeration 150 SEK 4 nummer Postgiro 988 68-1 / Subscriptions 4 issues Europe 30 Euro Overseas 30 USD, payable by International Money Order. ISSN 1650-7894.



Byggare och krigare

Militära operationer som stadsplanering Av Eyal Weizman

Med samordningen av mobila mark- och lufttrupper via radio fullbordades den militära strategins begreppsliga utveckling inom den högitensiva stridens öppna fält. Men trots att denna utveckling är fullbordad så har militärhistorikern Martin van Creveld konstaterat att *"de grundläggande analytiska termer som används för att förstå storskaliga militära operationer – som framryckning, reträtt, genombrott, genomträngning, omringning, front, kommunikationslinje, interna och externa linjer, direkt och indirekt framryckning – inte har förändrats."*

I april 2002 tog de israeliska säkerhetsstyrkorna (IDF) i en serie brutala hämndattacker kriget till centrum av ett flertal palestinska städer, byar och flyktingläger. Genom att strida inom hela fältet av urbana villkor – en modern stad i Ramallah, en helig stad i Bethlehem, ett historisk kasbah i Nablus och en rad tätta och desperat fattiga flyktingläger – bringade de både historiska metoder för "pacificering" i dagen, och introducerade nya teknologier och doktriner som kan komma att förändra krigets natur. Man kan rentav säga att "Operation Defensive Shield" har gjort hela västbanken till ett stort laboratorium för urban krigsföring, i vilket man har experimenterat med nya förhållanden mellan kriget och staden, planerare och soldater, till priset av förlusten av hundratals civila liv, såväl som av egendom och infrastruktur.

Militär personal från hela världen kunde se denna skarpladdade "styrkedemonstration" i realtid, och den har senare återgivits för dem i tablåer och på konferenser, i syfte att lära sig hur deras arméer bäst ska tillämpa de nya militariserade metoder för planering som utvecklats för att hantera urbana problem som liknar dem de själva konfronteras med längs de globala konflikternas öppna gränslinjer.

Förvisso beskriver inte karaktären hos dagens konflikter längre av den preussiske militärteoretikern Carl von Clausewitz förståelse av krigsföring som ett symmetriskt sammanstötande mellan två nationella arméer i öppet landskap, anförda av en mer eller mindre rationell jakt på politiska mål. Van Creveld argumenterar för att avgränsade konflikter snabbt håller på att bli den vanligaste formen av organiserat våld, där urbant våld i alla former kan komma att "utvecklas till låg-intensiva konflikter genom att organiseras längs med etniska, religiösa, sociala och politiska linjer."

Den västerländska militärens överväldigande dominans och den industriella och teknologiska överlägsenheten hos de ekonomier

som driver dem, gjorde det endast möjligt för icke-statliga organisationer att utmana dem i en serie av asymmetriska konflikter som ofta har ägt rum djupt inne i den tätt befolkade urbana terrängen, där upproriska krafter kan neutralisera den vältränade och välutrustade militärens övertag.

Om städer fram till renaissancens intogs i och med genombrytningen av deras yttre murar, och de därför omgav sig med komplexa system av yttre försvarsvverk, så har de senaste två århundradenas koloniala krig och frihetskrig, politiska revolutioner och terrorism, snarare ägt rum i stadens "mjuka" väv, bland det vardagliga livets relikier. Detta skapar en ännu starkare legering mellan stadsplaneringens och krigsföringens vetenskaper. Slaget står om staden själv, och urbaniteten är inte längre enbart en plats utan utgör själva krigsmaskinen.

De urbana områdenas täthet, överbefolkning, heterogenitet, formella mångfald, multi-dimensionella strukturer, underjordiska infrastruktur, elektromagnetiska störningar och myllor av radiovågor – för att bara nämna ett fåtal av dess komplexa kännetecken – gör dem svåra att invadera och hålla och nära nog omöjliga att kontrollera. De bryter upp linjära militära formationer till ett nära nog formlost slagfält utan främre och bakre linjer. Slummen har, som Mike Davis skriver, "blivit den svagaste länken i det amerikanska imperiet" vilket får amerikanska militära planerare att frukta att fienden, såsom den definieras av västmakterna – upprorsmakare, jihadistter, terrorister, gatugång, globaliseringsmotståndare och andra aktivister av olika slag – effektivt kan sätta upp extraterritoriella enklaver inom vad som ofrånkomligen kommer att förbli framtidens slagfält: kåkstäder, flyktingläger, kasbahs och andra "dåliga områden" av den art som verkar föröka sig över en värld som befinner sig i en hastig urbaniseringsprocess.

Strider i denna urbana terräng kommer enligt militären att vinnas eller förloras beroende på förmågan att omorganisera, eller i själva verket rita om, den urbana miljön. Som forskning av geograferna Simon Marvin och Steve Graham visar har militären initierat så välfinansierade, välutrustade och välbemannade forskningsprogram om staden att de verkar överträffa all civil forskning på detta område, alla universitet och högskolor sammantagna. Soldater – samtidens urbana praktiker – ges snabbkurser för att bemästra ämnen som urban infrastruktur, analys av komplexa system, strukturell stabilitet, byggtekniker och till och med enklare former av urban sociologi. Jag har faktiskt bevittnat några av de konferenser som organiserats i detta syfte. Det är fullkomligt surrealistiska tillställningar där militär personal, vapenhandlare och akademiker från jordens alla hörn möts över middag och utbyter åsikter om urbana militära operationer

och nödvändig utrustning. Jag förvånades över att min närvaro som arkitekt inte väckte någon uppmärksamhet. När jag blev tillfrågad förklarade jag att jag var där därför att jag arbetade med ett forskningsprojekt om arkitektur, varpå mina samtalspartners – istället för att bli mer försiktiga – bara blev än mer nyfikna på förhållandet mellan mina projekt om planering för mänskliga rättigheter och om arkitektur. Detta mottagande fick mig att känna mig illa till mods.

Visserligen måste militären som en följd av sitt agerande i den samtida urbana miljön tänka (och handla) i termer av planering. Men medan traditionellt militärt tänkande begränsade sig till en övergripande plan i vilken den urbana väven formas genom subtraktion av massa, eller genom addition av nya strategiska strukturer, strävar samtida militär planering efter en förståelse av städer som komplexa socioteknologiska "system av system" i vilka relationen mellan agerad och byggd kultur, dvs. mellan mänskligt beteende, konstruerade behållare och infrastruktur följer icke-linjära dynamiker.

Några av de mest betydelsefulla innovationerna på planeringens område, som förortsbyggnade, massproduktion, masstransporter, infrastruktur och systemanalys har följt samma bana som "civiliseringen" – det vill säga, migrationen av militära innovationer till den civila sfären, ofta i riktning från de imperiala makternas perifera gränser till deras administrativa center.

Alger fungerade som ett laboratorium för de moderna idéer som senare implementerades i Paris, särskilt under två avgränsade perioder i mitten av 1800- respektive 1900-talet. Under 1800-talet blev de koloniala striderna i Alger modell för Haussmanns urbana pacifieringsprojekt och för hans omorganisering av Paris. Andra exempel innefattar brittenas krig mot palestinierna under 1930-talet, som inledde en period av militariserad sionistisk planering, och vars efterverkningar fortfarande hemsöker regionen idag. På ett liknande sätt kom produktionsfärdigheter och teknologier som implementerades under andra världskriget att initiera urbaniseringen av västvärlden under kalla kriget. Befrielsekrig i Algeriet och Vietnam gav återverkningar i de urbana upploppen i Paris, San Francisco och Detroit och följaktligen i dessa städers nydaning. Och de samtida urbana krigen från Kabul via Jenin till Baghdad avslöjar en nyligen utvecklad relation mellan staden och militära operationer som kan komma att inspirera de framtida städernas utformning.

Alger i Paris
Under hela 1800-talet bekämpade de Europiska makterna uppror i de urbana och rurala ytområdena av sina koloniala imperier samtidigt som de skyddade sina explosivt växande



From Left
Alger in 1956
Barricades in Paris
Jaffa, Town Planning

huvudstäder mot inhemska uppror och revolutioner närdä av klasskamp.

1840 skickades en armé på hundra tusen man under ledning av general Marshall Thomas Bugeaud till Alger för underkua Abdel Kaders berb- och arabarmé om tiotusen man efter att den senare överraskande nog hade lyckats förstöra mycket av den stående franska koloniala armén. I ett av de första exemplen på antigerillataktiker undvek Bugeaud stora och tunga militära formationer till förmån för små, snabbbrörliga specialstyrkor, som han kallade "flygande kolonner". Dessa terroriserade befolkningen genom så kallade razzior, i vilka storskaliga massakrer av civilbefolkning och brännandet av hela byar rutinmässigt förekom.

Men som den israeliske arkitekten Sharon Rotbard har påpekat lyckades Bugeaud få kontroll över Algers tätbefolkade kasbahs först efter att i vedergällning för gerillataacker ha förstört hela kvarter och efter att i en mer generell process som syftade till att omstrukturera städer för att passa hans militära behov ha dragit vägar genom kvarter där upprorsmakare gömt sig. Det här var ett av de första tillfällena rinvringar användes som militär stadsplanering. Kaders motstånd bröts ned, men det europeiska projektet i Afrika försökte att ytterligare civilisera den lokala befolkningen genom att förbättra deras "primitiva levnadsstandard" i enlighet med den moderna designens regler. (Det är en historiens ironi att den franska armén deporterade de tillfångatagna kämparna i Kaders gerilla och deras familjer till Palestina, som då var en provins i det ottomanska riket. Där bosatte de sig norr om Galleiska sjön (Gennesaret) i Hula Lake-distriktet och levde gott fram till kriget 1948 då deras ättlingar, nu som palestinier, tvingades lämna sina byar och bli flyktingar.) Marknadsplatser och vägar byggdes för att övertyga de skeptiska lokala stammarna om det moderna Franska styrets förmåner. På många sätt blev dessa handlingar modellen för flertalet efterföljande pacifieringskampanjer över hela den koloniserade världen.

Med en fras som fortfarande tycks genljuda i de sionistiska planeringspraktikerna i Palestina påstod Bugeaud att "svärdet endast beredde väg för plogen". Frankrike föreställde sig Alger på ett liknande sätt som USA föreställde sig sin västfront – som ett gränsland som det skulle expandera över och där det skulle reproducera sin politiska ordning, och inte bara kolonisera. Bugeaud föreställde sig vidare en slags "romersk" kolonisering där hemförlovade officerare skulle tilldelas stora gods, som därigenom skulle markera det franska imperiets gränser. Följaktligen arrangerade han uppförandet av en rad koloniala bosättnings vid strategiska platser, som skulle tjäna både som tillfälliga militära baser och som "civilisationens utposter" där modern



Bugeaud dispensed with large and heavy military formations in favor of small, fast-moving task forces that he called "flying columns." These terrorized the population with the so called razzias, where large scale massacres of civilian population, and the burning of whole villages and crops would routinely occur.

But, as Israeli architect Sharon Rotbard mentioned, Bugeaud managed to regain control over Algiers' dense Kasbahs only after destroying entire neighborhoods in reprisals for guerrilla attacks, and breaking the resistance by cutting routes through the neighborhoods where insurgents were hiding, in the process of reshaping cities to suit his military needs of maneuver. These were some of the first demolitions used as military urban planning. Kader's resistance was broken, but the European project in Africa sought to further civilize the local population by upgrading their "primitive habitat" according to the rules of modern design. (It is a historical irony that the captured fighters of Kader's guerrilla and their families were deported by the French Army to Palestine which was then a province of the Ottoman Empire. There they were settled north of the Sea of Galilee in the Hula Lake and prospered until the war of 1948 – where, this time as Palestinians, their descendents were made to flee their villages and became refugees.) City markets and roads were built to persuade the skeptical local tribes of the benefits of modern French rule. In many ways these actions became the model for many subsequent pacification campaigns around the colonial world.

In a sentence that seems to still resonate with Zionist planning practices in Palestine, Bugeaud claimed that "the sword only prepared the way for the plough." France imagined Algiers in similar terms to those by which the US imagined the West – a frontier into which it should expand and replicate its political order, rather than merely colonize. Bugeaud further imagined 'Roman style' colonization with large estates handed out to demobilized officers marking there the frontiers of French empire., he accordingly argued for the construction of a series of colonial settlement in strategic locations that would double up as temporary military bases and as "outpost of civilization" where modern service could be handed out to the surrounding rural areas. But most often the population of these early colonial settlements consisted of poor European peasants, and after 1848 of the "workers' battalions," forced deportees from the cities to the provinces who fermented further revolutionary fervor.

As a royalist who opposed the industrial revolution, which he thought was physically and morally toxic, Bugeaud personified the anti-urban attitudes of the French restoration. Before leaving for Algiers he embarked on a course of agricultural innovation aimed at re-

service kunde tillhandahållas de omgivande rurala områdena. Mestadels kom dock dessa tidiga kolonial- bosättningar att befolkas av fattiga europeiska bönder och, efter 1848 års "arbetsbataljoner", av människor som tvångsförflyttats till provinserna från städerna, och som skulle komma att ytterligare underblåsa den revolutionära glöden.

I egenskap av att vara en rojalist som motsatte sig den industriella revolutionen, som han såg som ett fysiskt och moraliskt gift, personifierade Bugeaud den anti-urbana attityd som var vanlig hos de som sökte återupprätta den franska monarkin. Innan han gav sig av till Alger deltog han i en kurs om agrikulturell innovation som syftade till att vända den rådande urbaniseringstrenden genom att effektivisera lantbruket och genom att sprida städernas arbetarklass till byar på den franska landsbygden och i kolonierna. Med sin dröm om att omvända urbaniseringsprocessen och återinföra landsbygdens naiva tillvaro var den "store trädgårdsmästaren", som han kallades i Paris, kanske föregångare till de olika förespråkarna av urbana rurala utopier, såsom trädgårdstadsrörelsen.

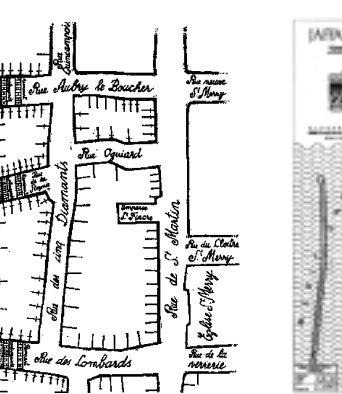
Med Bugeaud skeppades den urbana krigsföringens strategier och den militära stadsplaneringen över medelhavet, från Algeriets landsbygd, som hade tjänat som experiment-fält, till Paris gator och alléer.

Barrikaden

I Paris ansåg både den konservativa och den progressiva eliten staden överbefolkad, smutsig, dekadent och – framför allt – farlig. Borgerskapet fruktade den revolutionära stämning som jäste i den tätbefolkade, överfulla, desperat fattiga och snabbt växande arbetarslum deras styre gav upphov till. Samtidigt med att Bugeaud återvänder till Paris 1847 förvandlas arbetarkvarteren vid sju olika tillfällen till "inre befästningar" genom att de föreslår sig från resten av staden med den mest urbana tekniken av dem alla – barrikaden.

"Barrikaden", skriver Sharon Rotbard, "är den viktigaste strategin under 1800-talets urbana konflikter... Den är gjord av det urbanas själva material – kullersten, valta vagnar och husspillror. Den har också en symbolisk innebörd – att använda material som möjliggör cirkulation för att förhindra den är en omstörtning av den urbana ordningen."

Desperat över säkerheten i städerna drog sig Bugeaud tillbaka till sitt gods och skrev det som skulle komma att bli den första manualen för den urbana krigsföringen och dess förberedelser, "La Guerre des Rues et des Maisons", i vilken, enligt Rotbard, Bugeaud tecknar "en geografi över farorna, barriärerna och hoten i det pre-haussmannska Paris. Han möter dem genom att föreslå nya urbana typologier på alla nivåer, från metropolens till gatans, husets, lägenhetens och rummets..."



versing the trend of migration from the county side to cities by making land cultivation more efficient and by dispersing the urban working classes in agricultural villages across the French countryside and the colonial world. With the wish to reverse the urbanization process and to return to the naïveté of the countryside, the "great head gardener," as he was called in Paris, was perhaps the forerunner of the promoters of urban rural utopias such as the garden city movement.

Together with Bugeaud the tactics of urban warfare, and military urban planning skipped over the Mediterranean, from the Algerian county side where they were experimented with to the streets and alleyways of Paris.

The Barricade

In Paris, both conservative and progressive elites considered the city congested, filthy, decadent and, above all, dangerous. The bourgeoisie feared the revolutionary ferment that was generated around the densely populated, overcrowded, desperately poor, and rapidly growing worker slums that their economies generated. By the time Bugeaud returned to Paris in 1847 on seven different occasions workers neighborhoods had become "internal fortresses" by sealing themselves off with the most urban techniques of all – the barricade.

"The Barricade" Sharon Rotbard writes *"is the main strategy of the 19th century urban conflict...it is made out of very urban stuff, cob-blestones, flipped carriages and house rubble. It has as well a symbolic meaning – the use of material that enables circulation in order to stop it is the subversion of the urban order..."*

Desperate about the state of security in cities, and now retired at his estate, Bugeaud wrote what in effect would be the first manual for the preparation and conduct of urban warfare "La Guerre des Rues et des Maisons," where, according to Rotbard, Bugeaud draws "the geography of the dangers, barriers and threats on pre-Haussmannian Paris. He answers them by proposing new urban typologies on all scales, from the metropolitan, to the levels of the street, the house, the flat and the room..."

To break a barricade Bugeaud recommended entering a building on the same block, then moving from one building to the next by tunneling through the party-walls until reaching beyond the barricade thus being able to attack it from the flanks and rear. As a preventative measure against future barricades, Bugeaud proposed a radical reorganization of the city fabric. Much like in his battles in Algiers, new routes for military maneuvers should be cut through the city and military regiments positioned within it. It was a paradox that in submitting the depth of the city, to the logic of the speed of troops, projectiles

För att bryta igenom en barrikad rekommenderade Bugeaud att man skulle gå in i en byggnad i samma kvarter och därefter röra sig från en byggnad till en annan genom att göra tunnlar genom brandmurarna tills man når bortom barrikaden och alltså kan gå till attack från flankerna och bakifrån. Som ett förebyggande medel mot framtida barrikader föreslog Bugeaud en radikal omorganisation av stadens väv. Snarlik hans agerande i Alger skulle nya vägar för militär förflyttning dras genom staden och regementen inrättas inuti den. Det var en paradox att antiurbanisten Bugeaud genom att underkasta stadens djup trupp-, vapen- och förnödenhetstransporternas logik i själva verket utformade grundrittingen för den första moderna staden och därmed skulle komma att inspirera många framtida moderniseringspraktiker som genom att försöka "förena staden och landsbygden" syftade till klassificering och hygien.

George-Eugène Haussmann var definitivt en entusiastisk läsare av Marshall Bugeaud. Under Haussmann utövades militär kontroll från ritbordet i enlighet med designens, modets och de spekulativa intressenas regler. 1800-talets besatthet av klassificering och hygien gjordes operativt på stadsplaneringens nivå. Moderniseringen av Paris genom vägar och infrastruktur svarade på ett taktiskt behov av att snabbt kunna placera militära styrkor i hjärtat av potentiellt oroliga kvarter men presenterades som ett reformerings- och försköningsprojekt som skulle främja hygien och sociala reformer. Att dra breda boulevarder som Rue de Rivoli, Boulevard Sevastopol och Boulevard Voltaire genom några av stadens kvarvarande tätt packade arbetarklasskvarter var i själva verket ett försök att använda stadens utformning för att stävja de klassrelaterade oroligheterna. Under de nya boulevarderna drogs vattenledningssystem, och förut-säddningar för mass-transport organiserades.

Två typer av "design genom förstörelse" kan alltså identifieras under 1800-talet: medan stadskrigsföring testas i den västerländska civilisationens utkanter tillämpar moderniseringsprogrammen i stadskärnorna samma medel, men kamoufleras av en annan retorik.

Tel Aviv i Jaffa

De imperiella makternas kunskap om koloniala städer var rudimentär. Komplikationer slätades ut eller förvreds av romantiska orientalistvisioner. Medelhavsstaden ansågs estetiskt fascinerande men uppfattades samtidigt som misstänkt, bedräglig, förrädisk och våldsam.

Fastän städer mättes upp och kartlades kunde den västerländska kartografin endast fånga medelhavets urbana verklighet genom grova förenklingar. Militären strävade efter att släta ut skillnaderna mellan stadens verkliga liv och den kartlagda informationen. Viljan att

Builders and Warriors

Military Operations as Urban Planning By Eyal Weizman

The integration through radio of mobile ground and air forces constituted the completion of the conceptual development of military strategy in the open fields of high-intensity combat. Despite the completion of this development, the military historian Martin Creveld claimed that *"the basic analytical terms used to understand large-scale military operations – such as advance, retreat, breakthrough, penetration, encirclement, front, line of communications, internal and external lines, direct and indirect approach – remained very much as they had been."*

However, in April 2002, in a series of brutal revenge attacks, the Israel Defense Forces [IDF] brought war into the center of a series of Palestinian towns, villages and refugee camps. Fighting within the entire spectrum of urban conditions – a modern city in Ramallah, a holy city in Bethlehem, a historical Kasbah in Nablus and a series of dense and desperately poor refugee camps, it had both unearthed historical methods of colonial "pacification," and inaugurated new technologies and doctrines that may prove to transform the nature of war. Indeed during the so called "Operation Defensive Shield," the West Bank has become a giant laboratory of urban warfare, in which a new relation between war and the city, planners and soldiers has been experimented with, with the loss of hundreds of civilian lives, to say nothing of property and infrastructure.

Military officers around the world were tuned in to this live-fire, real-time, "capacity demonstration," recreated for them in scores of events and conferences thereafter, in order to learn how their militaries might best adapt the new militarized practices of planning, a planning that deals with very similar urban problems that they themselves now face across the open frontiers of global conflict.

Indeed the Clausewitzian understanding of warfare as a symmetrical engagement between state armies in an open country conducted in more or less rational pursuit of political aims, no longer describes the nature of today's conflicts. Van Creveld argues that limited conflict is rapidly becoming the common form of organized violence, where urban violence of all sorts may "develop into low-intensity conflict by coalescing along racial, religious, social, and political lines."

The overwhelming dominance of Western militaries and the industrial and technological superiority of the economies that power them, left only non-governmental organizations to challenge them in a series of a-sym-

metric conflicts that often take place deep within the densely populated urban terrain, where insurgents can cancel the advantages of well trained and equipped militaries.

If, until the Renaissance, cities were taken upon the breaching of their outer walls, and therefore surrounded themselves with complex system of perimeter fortifications, in the past two centuries, colonial and liberation wars, political revolutions and terrorism, has taken place within the city's "soft" fabric, amongst the relics of daily life, merging even more directly the science of urbanism and that of war. The fight is for the city itself, with urbanism no longer only the locus, but the very apparatus of warfare.

Urban areas with their tendency towards density, congestion, heterogeneity, formal diversity, multi-dimensional structures, subterranean infrastructure, electromagnetic interferences, and radio wave clutter to name only few of its complex characteristics, are hard to invade, difficult to hold and nearly impossible to police. They break linear military formation into a formless battlefield without front or back. The slum, as Mike Davis wrote, "has become the weakest link in the American empire," and thus US military planners fear that the enemies defined by Western powers – insurgents, jihadists, terrorists, street gangs, anti globalization campaigners and other activists of all kinds and sorts may effectively set up extraterritorial enclaves within what the future battle ground will inevitably continue to be–shantytowns, refugee camps, Kasbahs and the other "bad neighborhoods" that seem to proliferate across a rapidly urbanizing world.

Battles in this urban-terrain will be lost or won, according to the military, by the ability to re-organize, in effect re-design, the urban environment. In anticipation, as research by the geographers Simon Marvin and Steve Graham shows, the military have launched such well funded, equipped and manned urban research programs that they seem to currently surpass all urban research done in the civilian sphere, that is rivaling all universities and graduate schools combined! Soldiers, which are the urban practitioners of today, take crash courses to master topics such as urban infrastructure, complex system analysis, structural stability, building techniques, and even in some rudimentary forms of urban sociology. I have actually witnessed some of the conferences set up for this purpose. These are surreal events where military personnel, arms dealers, and academics from different corners of the globe exchange views on urban military operations and essential equipment – over dinner. I was amazed that my attendance as an architect did not raise any eyebrows. When asked, I explained my presence in terms of an architectural research project, and my conversation partners – instead of being more cautious –

få terrängen att efterlikna kartan är typisk för militära ambitioner – kartläggning må syfta till att återge världen, men skapar den också. Även den moderna övervakningsteknologins utveckling speglar denna tvådimensionella uppfattning av staden.

Vid 1900-talets början blev flygfotografering från luftballonger eller flygplan ett av militärens viktigaste verktyg. Detta på grund av att flygfotografiet kunde producera ”färdiga kartor” som registrerade snabba förändringar och ibland till och med rörelser över territori- et. Men i urbana strider, där kriget sträcker sig in i den tredje dimensionen, hade flygbilder begränsad användbarhet. Städer har en syntax som inte är synlig från ovan. Den försvarande parten kan dra full fördel av att befinna sig i sin egen hemstad, och röra sig på hemliga vägar och genom passager, över takförbindel- ser och genom tunnelbanor.

Under 1900-talet utfördes i många hörn av den koloniserade världen moderniseringar och förstörelser av befintliga städer parallellt. I Palestina genomför de brittiska styrkorna 1936 ”Operation Anchor”, en planerad förstör- relse av Gamla Jaffa. Under denna tid, senare

känd som det första arabiska upproret, kanske den första Intifadan, led både de brit- tiska styrkorna och judiska civila förluster or- sakade av sabotörer och krypskyttar basera- de i Jaffas vindlande vägnät. Som en del av en storskalig rivningsplan, som medförde att 2000 palestinska hem förstördes mellan 1936 och 1940, beslöt ledningen för det brittiska mandatet i Palestina att dra en stor ankarfor- mad boulevard genom den gamla staden. RAF släppte evakueringsorder från ett flygplan och gav tusentals arabiska invånare 24 tim- mar på sig att evakuera området, för att sedan spränga mellan 300 och 700 bostäder.

När frågan om en eventuell partiskhet till förmån för sionisterna – vars säkerhetspro- blem på bekostnad av arabiska intressen kan ha lindrats av förstörelsen av gamla Jaffa – väcktes i det brittiska parlamentet försvara- des förstörelsen som en angelägen nydaning och som en åtgärd för att förbättra den all- männa hygienen i ett område som saknade de mest grundläggande tillgångarna. Som ett re- sultat av förstörelsen hävdade den lokala re- geringen: ”det är inte bara så att den allmänna säkerheten har förbättrats markant i en stads-

del vars trånga och svårframkomliga gator och vägar tidigare – och i synnerhet i samband med oroligheterna efter upploppen den 19:e april – allvarligt försvårat allt polisarbete, utan två breda gator kunde också öppnas för trafik mot slutet av året, vilket kommer att förbättra miljön och bidra till stadens kommersiella och residentiella värden”. Strax efter förstörelsen kom faktiskt ny infrastruktur att anläggas på den gamlas spillror.

Tel Aviv byggdes utan andra anspråk än att erbjuda judar ett europeiskt alternativ till Jaf- fas orientaliska tumult i en förort med modern levnadsstandard. När staden i samband med händelserna 1936–1939 fylldes med tusentals judiska flyktingar från Jaffa, förvandlades Tel Aviv från att ha varit en förort, i alla avseenden beroende av Jaffa, till en självförsörjande stad som senare, med statsformationen och den storskaliga deportationen av palestinier, ren- tav kom att införliva Jaffa och återskapa det som en historisk stad inom den nya.

Stadsgerilla

Den mest effektiva taktiken längs den avkolo- niserade världens gränser, från Sydamerika

via Mellanöstern till Sydostasien, var stads- gerillan. Även om slaget om Alger, med vilket den Algeriska Front de Libération Nationale (FLN) försökte bringa frihetskampen till sta- den, faktiskt vanns av general Jacques Mas- sus fallskärmsjägartropper så lyckades det ändå demoralisera både den franska regering- en och befolkningen, och påskyndade där- med Frankrikes tillbakadragande och Algers självständighet. Precis som de vietnamesiska styrkor som besegrade den franska armén vid Dien Bien Phu 1954 och senare bröt ned den amerikanska militärens stridsmoral un- der 1960 och 70-talen, så grundade FLN sin militära strategi på vad som skulle komma att bli inget mindre än frihetskampernas själva handbok: Mao Tse-Tungs ”Trestegsteori” för folkligt frihetskrig. Den grundläggande idén bakom folkriget är att dra med sig fienden djupt in i städerna, där gerillataktik under- stödd av den allmänna befolkningen till sist kommer att trötta ut fienden både militärt och moraliskt. Trestegsteorin förordar att kampen startar med småskaligt sabotage och terrorat- tackar i fiendens städer och administrativa centra, i syfte att demoralisera den och väcka befolkningens uppmärksamhet om att en na- tionell kamp äger rum. I det andra stadiet rik- tas gerillakrigföringen mot militären och de vi- tala delarna av dess infrastruktur. I den tredje fasen konsolideras motståndets ”formlösa” nätverk i konventionella enheter som formar en nationell armé, vars avgörande uppgift är att erövra huvudstaden och störta den okcu- perande makten, kolonisatören eller reger- ingen.

Svagheten i trestegsteorin var det tredje steget, som sällan genomfördes med fram- gång. Samordnandet av gerillastyrkor gjorde en asymmetrisk konflikt symmetrisk igen, och vid denna punkt är sentensen ”stora makter kan inte föra små krig” inte längre applicerbar. Vid Tet-offensiven 1968 konsoliderades de vietnamesiska terror- och gerillanätverken till en armé som spred kriget till i stort sett alla sydvietnamesiska städer, men samtidigt gav den den mer välutrustade amerikanska ar- mén ett tydligare mål. Offensiven slogs tillba- ka, armén utplånades mer eller mindre, och konflikten återgick till de två första stadierna. Men även om Tet var en taktisk framgång för den amerikanska armén så lyckades den nordvietnamesiska armén uppnå sitt strate- giska mål: att få den amerikanska allmänhe- ten att ifrågasätta de kostnader kriget inne- bar. Slaget vid Hue, en av Sydvietnams större städer, var en annan slags vändpunkt: det var det första slaget med heltäckande tv-bevak- ning. När Giap gav order om att Hue måste hållas i sju dagar erkände han i förväg att han skulle lida ett taktisk nederlag, men hans egentliga målsättning var att göra en strate- gisk attack mot ett strategiskt gravitations- centrum – USA:s allmänna opinion.

Ekot från frihetskamperna i Vietnams byar och djungler och i Algers kasbahs genljöd i USA:s och Västeuropas större städer. Student- demonstrationerna och raskravallerna i USA under 1960-talet gjorde precis som de västeu- ropeiska de urbana problemen till en fråga om nationell säkerhet. 1967 blev hela Detroit's stadskärna scenen för upplopp som urartade i regelrätta eldstrider mellan svarta grupper och nationalgardet. Den Franska armén rikta- de in sig på utbildningscentra och franska stadsplanerare omorganiserade universitets- systemet så att det kom att bestå av periferia och uppdelade öar långt från alla administra- tiva och finansiella centra. Säkerhetsstyrkor och polis lånade taktik och militär know-how från frontlinjerna. Skillnaden mellan termerna ”stadskrigsföring” och ”upploppshantering” blev geografisk snarare än metodologisk, en fråga om centrum och periferi. I båda fallen an- grep ”säkerhetsstyrkorna” själva urbaniteten – inte bara stadens fysiska manifestation utan också dess mångfaldiga och heterogena liv.

Flyktingläger

Efter okupationen av västbanken och Gaza 1967 och kollapsen av varje möjlighet till en konventionell militär operation mot Israel bör- jade palestinska grupper inspirerade av den taktik som använts i avkoloniseringskrigen att etablera lösa sammanslutningar av beväp- nade celler runt ett nätverk av lokala komman- dohögarvarter. I frånvaro av tät djungelvegeta- tion förlade Fatah, PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine) och andra beväpnade grupper som tillhörde eller brutit sig ur PLO sina högkvarter djupt inne i flyktinglägrens täta och vindlande väv. Dessa lokala högkvar- ter kontrollerades av och försörjdes med pengar och vapen från generalkommandohög- kvarter i Jordanien, Libanon, Syrien och vissa öststatsländer. Inom ett par år hade flykting- lägren utveckats till ett sorts extraterritoriellt nätverk av beväpnade suveräna enklaver inom de stater som hyste dem.

De palestinska flyktingläger som uppfördes av FN under och efter kriget 1948 utanför de områden som ockuperades av IDF, såsom Gaza, västbanken, Egypten, Jordanien, Syrien och Libanon, erbjöd tillfälligt skydd för cirka 700 000 tvångsförflyttade palestinier. Lägren, som behölls som tillfälliga nödlösningar på en humanitär kris, blev sedan extraterritoriella enklaver som försörjdes av olika FN-organ och NGO:s, och inte av de stater i vilka lägren be- fann sig. På flertalet platser är lägren omring- ade av militär från de länder som hyser dem, och in- och utpassering sker genom militära vägsprårrar. Det är sällsynt att polis och militär går in i lägren och tar upp skatter eller inför re- gleringar, vilket upprätthåller deras ambiva- lenta juridiska status. Detta förstärkte de facto flyktinglägrens extraterritoriella status, vilket i sin tur också bidragit till att flyktinglägren blivit

politiska och militära centra för väpnat mot- stånd, och ibland, såsom i Jordanien under det tidiga 70-talet och senare i Libanon, har utma- nat världstaternas suveränitet med handlingar som har föranlett brutala och motbjudande statliga eller militära vedergällningar mot lägrens civilbefolkning.

Det rutnät av vägar längs vilka lägren ur- sprungligen inrättades och de prefabricerade skjul i vilka flyktingar inhystes blev snabbt ett kaotiskt konglomerat av strukturer och tillfälli- ga tillbyggnader som formade en skiftande la- byrint av gränder som inte är mer än någon meter breda. Allt eftersom tillfälliga läger och prefabricerade skjul gradvis ersattes med byggda strukturer, började lägrens utformning alltmer återge föreställningen om en mer per- manent omplaceringsgeografi, som återska- pade flyktingarnas ursprungsorter. Flykting- lägren blev således fotfästen för Palestinas ur- bana minne. Ibland kunde själva deras utform- ning innehålla kvarter som hänvisade till Haifa och Jaffa – platser som flyktingarna fördrivits från – och därmed återge en form av minnes- geografi. Det tillfälliga ”lägret” tilläts inte ut- vecklas till en permanent stad i all dess vardag- liga normalitet, och med all service och infra- struktur som det skulle innebära.

Men lägrens tillfälliga status var bara en illu- sion som hölls vid liv av invånarnas önskan att återvända. I själva verket har lägren nu varit tillfälliga i 50 år. Skådespelaren och teaterre- gissören Muhammad Bakris film Jenin Jenin från 2002, som i början förbjöds att visas i Isra- el, beskriver striden och dess efterverkningar ur ett palestinskt perspektiv. Genom intervju- er med olika karaktärer visar den hur det för- störda huset när hoten om rivning och fördriv- ning aktualiseras på nytt kan accepteras som ett hem och lägret godtas som en ”stad”. Det fins en bitter ironi i att de storskaliga israeliska byggnadsprojekten varken har lyckats föränd- ra palestiniernas uppfattning eller har kunnat förvandla lägret till en ”stad” på samma sätt som förstörelsen har gjort.

Sharon i Gaza

Genom åren har Israel gradvis börjat uppfatta sin beväpnade konflikt med palestinierna som ett urbant problem, och flyktinglägrens hasti- ga expansionen som ett ”Byggandets Jihad” som måste bemötas genom att transformera själva ”terrorns hemvist” – flyktinglägrens ur- bana väv. Den regionala och urbana planering- en har under senare år blivit instrument för en militariserad kampanj mot flyktinglägren. Isra- el ser fortfarande kontroll över västbankens hastigt expanderande, komplexa och sam- manlänkade flyktingläger som en viktig kom- ponent i den övergripande strävan efter att säkra israelisk kontroll över den palestinska politiken och det palistinska motståndet.

Ariel Sharon, vid tidpunkten chef för det södra kommandot med befäl över Gaza, ver-



Operation Anchor, Jaffa, 1936,
Royal Air Force



ited use. Cities have a syntax that is not appar- ent from above. The defending party, who is at home in their city takes full advantage of this fact and moves through secret routes and passageways, roof connections, and under- grounds.

The tandem of modernization and urban destruction was carried into the 20th century in many corners of the colonial world. In Palestine, “Operation Anchor,” a “designed” destruction of Old Jaffa, was carried out by the British forces in 1936. During this time – later known as the first Arab rebellion – perhaps the first Intifada, British forces and Jewish civilians suffered casualties from saboteurs and snipers based in Jaffa’s winding roads. As part of a large-scale policy of demolition that saw some 2,000 Palestinian houses de- stroyed between 1936 and 1940, the British Mandatory Government decided to cut a large anchor-shaped boulevard through the old city. The royal air-force dropped evacuation orders from an airplane, giving thousands of Arab residents twenty four hours to evacuate, later detonating between 300 and 700 homes.

When concerns were voiced in the British parliament about a possible bias of the gov-

ernment in favor of the Zionists, whose securi- ty problems these demolitions may have alle- viated, at the expense of the Arabs, the de- struction was defended as urgent measures of regeneration and public hygiene in an area lacking basic services. As a result of the destruction, the local government claimed: “not only has public security been greatly im- proved in a quarter of the town where, on ac- count of narrow difficult streets and lanes, po- lice work had always – and in particular during the disturbances following on the outbreak of the 19th April – been notoriously difficult, but also two wide streets which by the end of the year were open to traffic, have been created which will improve public health conditions and contribute both to the commercial and residential amenities of the town.” Indeed soon after the destruction, infrastructure be- gan to be laid out on the rubble of the ruins.

Tel Aviv was originally built with no other pretense but to offer Jews a European alterna- tive to the oriental commotion of Jaffa in a suburb with a modern quality of life. When, during the “events” of 1936 to 1939 it filled up with thousands of Jewish refugees from Jaffa, it turned from a suburb dependant in all as-

pects on Jaffa, into a self sustained city, that later, with the formation of the state and the large scale deportation of Palestinians, even swallowed Jaffa within it, and recreated it as a relic old town within it.

Urban Guerrilla

The tactics of urban guerrillas were the most effective tactics across the frontiers of a de- colonizing world from South America through the Middle East to South East Asia. Although the Battle of Algiers, with which the Algerian Front de Libération Nationale (FLN) sought in 1956 to bring the liberation struggle into the cities, was won by the paratroopers under General Jacques Massu, it managed to demor- alize the French government and population and hurried the departure of the French and the independence of Algiers. The FLN, as with the Vietnamese forces under Vo Nguyen Giap that defeated the French Army in Dien Bien Phu in 1954, and again broke the spirit of the US military in the 1960s and 70s, based their military strategy on what would become noth- ing less than a manual for liberation struggle – Mao Tse-Tung’s “Three Stage Theory” of Peo- ple’s Liberation War. The basic concept be-

hind People’s War is to draw the enemy deep into the cities where guerilla tactics support- ed by the general population will finally ex- haust them morally and militarily. The Three Stage Theory advocates starting a campaign with small-scale sabotage and terror attacks in the cities and administrative centers of the enemy, in order to demoralize it and draw the attention of the general population to the fact a national struggle is taking place. In the sec- ond stage, guerilla warfare is to be directed at the military and its vital infrastructure. In the third phase, the “formless” resistance net- works consolidate into conventional units of a national army capable of its decisive task – the seizure of the capital city and the overthrow- ing of the occupier, the colonizer, or the gov- ernment.

The weakness in the three-stage theory was the third stage, which was seldom suc- cessfully carried out. The consolidation of guerrilla forces turned an asymmetrical con- flict symmetrical again, at which moment the dictum “great powers can not fight small wars” no longer applies. The consolidation of terror and guerrilla networks into an army, much like in the Tet offensive of 1968 that brought the war into virtually all South Viet- nam cities, presented clear targets to a better equipped US military, were repulsed and all but annihilated and the conflict regressed back into the first two stages. But Although Tet was a tactical victory for the U.S. military., the North Vietnamese achieved their strate- gic goal of making the American public ques- tion the costs associated with the war. The Battle of Hue, one of the major cities in South Vietnam, was a turning point of another order. It was the first battle to be extensively cov- ered by television. When Giap ordered that Hue must be held for seven days, he acknowl- edged in advance a tactical defeat, but aimed for a strategic strike at the strategic center of gravity – the American public opinion.

The wave of liberation struggles from the villages and jungles of Vietnam to the Kasbahs of Algiers echoed in the capital cities of West- ern Europe and America. The student demon- strations and race riots of 1960s America, just as those in Western Europe, turned urban problems into a matter of national security. In 1967, Detroit was taken over by inner city ri- ots, with pitched gun battles between the black communities and the National Guard. The French army targeted education centers and French national planning reorganized the university system as peripheral compartmen- talized islands, away from the centers of fi- nance and administration. Internal security forces and the police borrowed tactics and military know-how from the frontiers. The difference between the terms “urban warfare” and “riot-control” became geographical rather than methodological – a matter of cen-

ter and periphery. In both cases “security forces” attacked urbanity itself, not only its physicality, but the diversities and hetero- geneity of urban life.

Refugee Camps

After the 1967 occupation of the West Bank and Gaza and the collapse of an Arab conven- tional military option against Israel, Palesti- nian groups, inspired by the tactics of the de- colonization warfare, began to establish a loose association of armed cells around a net- work of local command headquarters. In ab- sence of thick jungles the Fatah, PFLP (Popu- lar Front for the Liberation of Palestine) and other armed groups that belonged or splin- tered out of the PLO (Palestinian Liberation Or- ganization) based their network of local com- mand headquarters deep within the dense winding fabric of the refugee camps. These lo- cal headquarters were in turn controlled and supplied with money and arms by general command headquarters in Jordan, Lebanon, Syria and some Eastern Block states. Within few years the refugee camps developed into an extraterritorial network of armed sover- eignities within their host states.

The Palestinian refugee camps set up during and after the war of 1948 by the UN, outside the areas held or occupied by the IDF in Gaza, the West Bank, Egypt, Jordan, Syria and Lebanon, offered temporary shelter to about 700,000 forcibly transferred Palestinians. Kept as tem- porary emergency solutions to a humanitarian situation, the camps became extraterritorial enclaves serviced by UN agencies and different NGOs, and not by the states in which they were located. In most places where they exist, the camps are surrounded by the military of the host country, with entries and exists passing through military checkpoints. Rarely would the police or army enter the camps, collect taxes or impose planning regulations, keeping its legal status ambiguous. This reinforced the de facto extraterritorial status of the refugee camp. This fact has helped refugee camps to become the political and military centers of armed resis- tance, sometimes, as in Jordan during the early 1970s and, later, in Lebanon, challenging the sovereignty of the host states, with actions that lead to brutal and despicable state or mil- itia retaliation against their civilian populations.

The grids of roads along which the camps were initially laid out and the prefabricated sheds in which refugees were housed, quickly became a chaotic conglomeration of struc- tures and ad-hoc extensions forming a shift- ing maze of alleyways no more than three or four feet wide. As temporary encampments and prefabricated huts were gradually re- placed by built structures, their layout started reflecting an imagined geography of displace- ment, one that recreated the refugees’ places of origin. The refugee camps thus became the

footholds of Palestinian urban memory. Their very layout included sometimes quarters re- ferring to Haifa and Jaffa – places the refugees were evicted from – recreating thus the geog- raphy of memory. The temporary “camp” was not allowed to become a permanent city, in all the mundane normality, with services and in- frastructures that it implies.

But the status of temporality was only an il- lusion that was kept alive by aspiration for re- turn. The camps have been in effect tempo- rary for the past 50 years. The 2002 film Jenin Jenin, by the theater actor/director Muham- mad Bakri, initially barred from screening in Israel, describes the battle and its aftermath from the Palestinian perspective. Through in- terviews with different characters it became apparent that when the threat of destruction and dispossession arose again, the destroyed house was accepted as a home and the camp was accepted as a “city.” It is a bitter irony that large-scale construction projects by Israel did not manage to change the perception of Palestinians and to turn the camp into a “city” in the way that destruction has.

Sharon in Gaza

During the years, Israel has gradually come to view its armed conflict with the Palestinians as an urban problem, and the rapid expansion of the refugee camps as the “Jihad of Build- ing,” that needs to be tackled by directly transforming the very “habitat of terror” – the urban fabrics of the refugee camps. In the fol- lowing years, regional and urban planning be- came instruments of a militarized campaign against the refugee camps. Israel still sees the control of the West Bank’s fast-expanding, complex and interconnected refugee camps as an essential component that may secure Israel’s control over Palestinian politics and resistance.

Ariel Sharon, Chief of Southern Command in charge of Gaza, seemed to have picked up on colonial methods of “pacification” and counter insurgency, when he ordered a rectangular grid the width of an army bulldozer to be cut through the dense fabric of the otherwise pedestrian alleyways of the refugee camps, destroying or damaging some 6,000 homes in the process. This was perhaps the last and most brutal chapter in the history of the grid.

The act of destruction was complemented by the proposal for two types of construc- tions, both demonstrating the direct connec- tion between urban form and national con- flict. The one for Jewish settlements to be built along major routes and crossroads in a way that can carve the Gaza strip out into manage- able sections, and the other in the 1970s and 1980s – an “experimental” project for the con- struction of new neighborhoods for the refugees themselves as if their inhabitation within upgraded real estate would calm their

kar ha hämtat sin inspiration från de koloniala metoderna för "pacifiering" och upprors-motstånd när han gav order om att ett rek-tangulärt rutnät av vägar med bredden av en armébulldozer skulle dras genom flykting-lägrens täta väv av smala gränder, en process som skulle komma att förstöra eller skada inte mindre än 6000 hem. Det här utgjorde kanske det sista och mest brutala kapitlet i rutnätets historia.

Förstörelsen kompletterades med ett för-slag om att två typer av byggnadsprojekt skul-le inledas, som båda demonstrerar den direkta relationen mellan urban form och nationell konflikt. Det ena gick ut på att judiska bosätt-ningar skulle byggas vid huvudleder och kor-svägar på ett sätt som skulle låta Gazaremsan delas upp i hanterbara sektioner. Det andra "experimentella" projektet, som verkställdes under 1970- och 80-talen, gick ut på att nya bostadsområden skulle byggas åt flyktingarna själva, som om deras begär efter att få "åter-vända" till de områden de förvisades från 1947–48 – dit israeliska byar och städer nu har förlagts – skulle dämpas av att de erbjöds bo i uppgraderade fastigheter.

Medan israeliska planerare förbjuder flyk-tinglägrens utvidgning genom att inrätta snäva lagar för zonering och placerar ut bo-sättningar för att de rent fysiskt ska hindra lägrens expansion, så reglerar IDF deras inter-na väv genom att iscensätta regelbundna och destruktiva urbana krigsföringskampanjer, och genom att regelbundet presentera förslag till omflyttningar.

Städernas militära problem

Städer är samlade kring skäringspunkter för transport, infrastruktur och kommunikation. Moderna städer är exklusiva kärnor av politisk, ekonomisk och kulturell makt, och funge-rar som noder i en matris av finansiella och ad-ministrativa tjänster som låter kapital flöda, krediter säkras och investeringar kanaliseras. Städer verkar som komplexa "system av system". De importerar enorma mängder energi, infrastruktur, vatten, mat, råvaror och produkter och exporterar enorma mängder skräp och avloppsvatten. Det är just städer-nas komplexa system – koncentrationen av teknologi, infrastruktur och kapital – som gör dem extremt sårbara för minsta instabilitet, orolighet eller attack.

Om staden verkligen är känslig för singulari-tereter så uppfattar militären den urbana miljön som sitt mest komplexa slagfält. Den moder-na staden har utvecklat komplexitet, särskilt längs sin vertikala axel, och den reducerar därmed den teknologiskt överlägsna maktens övertag. Dess infrastruktur – avloppsnät, elektronisk telekommunikation, huvudvat-tenledningar och underjordiska transport-system – är begravd i stadens "sub-yta". De höga taklandskapen har också skapat "super-

ytor", och luften mellan och över dem är fylld med elektromagnetiska fält. I den här typen av miljö är högteknologisk militär utrustning lätt att försätta i ostridbart skick. Byggnader döljer mål eller skapar urbana raviner, som förminskar flygvapnets stridsförmåga. Det är svårt att se in i den urbana stridens rum, och det är mycket svårt att kommunicera i det på grund av att radiovågor ofta störs. Det är ock-så svårt att använda precisionsvapen därför att det är svårt att få exakta GPS-uppgifter. Förutom att växa vertikalt sprider sig städer-na nu dessutom horisontellt över stora områ-den och täcker allt större territorier. Vidare ut-gör den breda tillgången av billig inspelnings-utrustning, utvecklingen av och tillgången på satellitkommunikation, det stora nätverket av NGO:s och existensen av internationella dom-stolar, hinder för de militära operationernas frihet. De städer i vilka man förväntar sig att urban krigsföring kan komma att äga rum är bland de fattigaste i världen. Militärstrategen och författaren Ralph Peters gick så lång som till att beskriva den stad som är under utveck-ling i tredje världen som "djunglernas och berg-ens postmoderna motsvarighet – de förvisa-des och de oförsonliga tillflyktsort".

Denna artikel fortsätter i nästa nummer av Site och koncentrerar sig då till fallet Israel – Palestina. Denna andra del kommer att be-handla hur en samtida praktik för urban pla-nering vid nutidens "oroshårdar" och "öppna gränser" vidareför och skärper historiska tek-niker i de mer komplexa miljöerna i dagens städer.

Eyal Weizman är arkitekt, skribent, curator och redaktör för serien "Politics and Architec-ture," i tidningen Domus (Milano). Han är för tillfället baserad i London. Tillsammans med människorättsorganisationen B'tselem initie-rade han en rapport om kränkningar av mänskliga rättigheter och internationell folkrätt i användandet av arkitektur och planer-ing, med titeln "Land Grab". Utställningen och publikationen "A Civilian Occupation, The Po-litics of Israeli Architecture" som curaterades och redigerades i samarbete med Refi Segal visades på Malmö Konsthall maj-aug 2004. En del av denna utställning visas på Galleri Index i Stockholm mellan den 8/9 och 10/10 2004.

Referenser

G. J. Ashworth, *War and the City* (London and New York: Routledge, 1991).
Stephen Graham and Simon Marvin, 'Intro-duction: Cities, Warfare, and States of Emer-gency,' Stephen Graham (red.), *Cities, War and Terrorism, Towards an Urban Geopolitics* (Oxford: Blackwell, 2004).
Stephen Graham, 'Cities as Strategic Sites: Place Annihilation and Urban Geopolitics,' Stephen Graham 2004 (red.).

This article will be continued in the next issue of Site, concentrating on the Israeli-Palestin-ian case. Part Two will show how, across the present "trouble spots," or "open frontiers," a contemporary practice of urban planning continues and sharpens historical techniques in the more complex environments of today's cities.

Eyal Weizman is an architect, writer, curator, and the editor of the series, "Politics and Ar-chitecture," in Domus magazine (Milan). He is currently based in London. Together with the human rights organization B'tselem, he initi-ated a report on violations of human rights and International Humanitarian Law through the use of architecture and planning, entitled "Land Grab." The exhibition and the publica-tion "A Civilian Occupation, The Politics of Is-raeli Architecture," which was curated and edited together with Rafi Segal, was shown at the Konsthall in Malmö (May–August 2004). A part of the exhibition is on show at Index. The Swedish Contemporary Art Foundation in Stockholm, September 8 – October 10. www.indexfoundation.nu.

References

G. J. Ashworth, *War and the City* (London and New York: Routledge, 1991).
Stephen Graham and Simon Marvin, 'Intro-duction: Cities, Warfare, and States of Emer-gency,' Stephen Graham (ed.), *Cities, War and Terrorism, Towards an Urban Geopolitics* (Oxford: Blackwell, 2004).
Stephen Graham, 'Cities as Strategic Sites: Place Annihilation and Urban Geopolitics,' Stephen Graham 2004 (ed.).
Stephen Graham, "Clean Territory": Urbicide in the West Bank,' www.opendemocracy.net 12.08.2002.
Simon Marvin, 'Military Urban Research Pro-grammes: Normalising the Remote Control of Cities,' paper delivered at Cities as Strategic Sites: Militarisation Anti-Globalisation & War-fare, Centre for Sustainable Urban and Re-gional Futures, Manchester, November 2002.
Ralph Peters, *Beyond Terror: Strategy in a Changing World* (Mechanicsburg, PA: Stackpole Books, 2004).
http://www.specialoperations.com/mout/us-mcmouta.html on 24.09.2002.
Sharon Rotbard, 'The War of Streets and Homes,' lecture delivered in front of the Israel Association of United Architects, Tel Aviv, 2002 (my translation of the Hebrew transcript).
Sharon Rotbard, 'Black City, White City,' Anselm Franke and Eyal Weizman (eds.), *Builders and Warriors* (Rotterdam: Witte de With, 2003).
Tom Segev, *One Palestine, Complete* (London:

Stephen Graham, "Clean Territory": Urbicide in the West Bank,' www.opendemocracy.net 12.08.2002.
Simon Marvin, 'Military Urban Research Pro-grammes: Normalising the Remote Control of Cities,' paper delivered at Cities as Strategic Sites: Militarisation Anti-Globalisation & War-fare, Centre for Sustainable Urban and Re-gional Futures, Manchester, November 2002.
Ralph Peters, *Beyond Terror: Strategy in a Changing World* (Mechanicsburg, PA: Stack-pole Books, 2004).
http://www.specialoperations.com/mout/us-mcmouta.html on 24.09.2002.
Sharon Rotbard, 'The War of Streets and Ho-mes,' föreläsning inför The Israel Association of United Architects, Tel Aviv, 2002 (min övers. av den hebreiska transkriberingen).
Sharon Rotbard, 'Black City, White City,' An-selm Franke and Eyal Weizman (eds.), *Build-ers and Warriors* (Rotterdam: Witte de With, 2003).
Tom Segev, *One Palestine, Complete* (London: Little, Brown and Company, 2000).
Ariel Sharon with David Chanoff, *Warrior, The Autobiography of Ariel Sharon* (New York: Simon & Schuster, 2001).
Martin Van Creveld, *Rise & Decline of the State* (Cambridge (UK) and Port Chester, (US): Cambridge University Press, 1999).
Oeuvres d'Auguste Blanqui 1866, Instructions pour une prise d'armes, Société encyclopédi-que française, Editions de la Tête de Feuilles. 1972 Transcrit par Andy Blunden.
www.ppl.nl on 12th February 2003.

Ideologin i West Wing: Tv-serien som vill vara verklig

Av Kristina Riegert

Under de senaste åren har den politiska dra-maserien *The West Wing* blivit en av de mest populära amerikanska tv-serierna, trots att nervösa tv-chefer sedan länge uppfattat politik som ett kommersiellt sett hopplöst ämne. Marknadsföringen av programmet såväl som nyhetsrapporteringen om det och dess popularitet bygger alla på hur *The West Wing* förhål-ler sig till "verkliga" händelser och till hur sa-ker och ting "verkligen" är i Vita Huset. Denna essä kommer att hävda att dramaserien *The West Wings* televisuella form och politiska in-nehåll måste förstås inom ramen för ett emo-tionellt behov av att återkoppla inte bara till politiska skenden utan även till "verklighe-ten", ett behov man kan se prov på i tillväxten av s k "realityshower" i dagens programtablå-

er. Det är paradoxalt nog just i strävan efter att återge "det verkliga" som *The West Wings* ide-ologiska diskurs visar sig vara försåtlig. En analys av dess intrig avslöjar hur de höga poli-tiska idealen ständigt måste behärskas av centrismens och kompromissens "sunda för-nuft", och att "realism" här innebär att USA trots sina universella värden alltid har rätt att ställa sig ovanför internationell lagstiftning.

1. På 90-talet skedde en tydlig förskjutning i tv:s programtablåer i många västerländska länder, där drama, de långa serierna och de-battprogrammen fick ge plats för lättare reali-tybaserad underhållning. Denna förändring är ett symptom på bredare förändringar inom populärkulturen och i förhållandet mellan me-dierna och den offentliga sfären. Forskare och kommentatorer tenderar att uppfatta detta antingen som ett bevis på tele- visionens medfödda oförmåga att förmedla seriösa frå-gor, eller som en nedgång i televisionens an-svar inför sina public service-åtaganden, som i sin tur beror på förändringar i tv-industrins ekonomiska och teknologiska strukturer. Även om det ligger något i båda anklagelser, så kan man konstatera att akademiker och kritiker länge har störts av upplösningen av gränserna mellan fakta och fiktion, och av hur populariserade versioner av historiska och verkliga händelser börjat uppnå dominans. Deras farhågor underbyggs varje gång det vi-sar sig att dokumentärfilmare eller journalis-ter har "manipulerat verkligheten", men det här framstår som en rätt diskutabel tanke om man sätter det i relation till antalet hybridgen-rer så som dokudramat, dokuspelet, made-for-TV filmer, etc. I själva verket kan televisio-nen aldrig ge direkt tillgång till "verkligheten", och mycket av skillnaden mellan drama och dokumentär, mellan förmedlade fakta och fik-tion, visar sig vara en fråga om modalitet.

Trenden mot realitybaserad television – dess form och dess stil, dess bilder och dess konventioner – har haft ett så stort genomslag i tv-tittandets kultur att det inte bör vara en överraskning att dramaserier idag försöker fis-ka publik ur samma källa. Enligt forskare i de realitybaserade programmen så har de olika formaten och hybrida biprodukterna det ge-mensamt att de marknadsförs genom sina dis-kursiva, visuella och teknologiska "verklig-hets"-anspråk. De här programmens publika dragningskraft bygger på voyeurismens och överraskningens njutning, såsom Annette Hill har uttryckt det: "ögonblicket av autenticitet, när verkliga människor 'verkligen' är sig själva i en överklig miljö".

The West Wing verkar utgöra den rena mot-satsen till det som är reality-tv:s själva väsen. Dess påkostade produktion, genomarbetade manus och stjärnensemble har alla utformats av den amerikanska tv:s *enfant terrible* Aaron Sorkin, vars elitistiska, snabba dialog inte



Stills from *West Wing* episodes "Enemies Foreign and Domestic" (above) and "Night Five" (below)

desire for a "return" into the areas from which they were deported in 1947-8 and where now Israel villages and towns are located.

While Israeli planners prohibit the expansion of the refugee camps by tight zoning laws, and places settlements to physically block their expansion, the IDF regulates the camps' internal fabric by periodic destruction in campaigns of urban warfare, and periodic proposals for resettlement.

The Military Problem with Cities

Cities are assembled around the intersection of trajectories of transportation, infrastructure and communication. Contemporary cities are exclusive nuclei of political, economic, and cultural power, and sit as nodes on a matrix of financial and administrative services that allow capital to flow, credit to be granted, and investment to be channeled. Cities operate as complex "system of systems." They import huge quantities of energy, infrastructure, water, food, raw materials, and products and export huge quantities of garbage and sewage. It is precisely the complex systems of cities: the concentration of technologies, infrastructure, and capital that makes them extremely vulnerable to the smallest of instabilities, disturbances or attacks.

If the city is indeed sensitive to singularities, the military perceives the urban environment as its most complex battlefield. The contemporary city developed complexity, especially along its vertical axis, reducing thus the advantages of the technologically superior force. Its infrastructure – sewage systems, electric telecommunications, water mains, and underground transport system – is buried in the subsurface. Super-surfaces of very high roofscapes have also emerged, and the air between and above them is cluttered with electromagnetic fields. Within this type of environment, high-tech military equipment is easily incapacitated. Buildings mask targets or create urban canyons, which diminish the capabilities of the air force. It is hard to see into the urban battle space; it is very difficult to communicate in it, because radio waves are often disturbed. It is hard to use precision weapons in it because it is difficult to obtain accurate GPS satellite locations. Besides growing vertically, cities now sprawl horizontally across vast regions covering ever-larger territories. Furthermore, the wide spread possession of cheap recording equipment, the development and the availability of satellite communication, an extensive network of NGOs and the existence of international courts, pose a hindrance on the military freedom of operations. Cities where urban warfare is expected are among the world's poorest. Military strategist and author Ralph Peters went so far as to describe the developing third world city as "the post-modern equivalent of jungles and

demics and critics have long been disturbed by the blurring of the boundaries between fact and fiction and the dominance of popularized versions of history and real-life events. These fears are fuelled every time journalists or documentary filmmakers have been found to have "manipulated reality," but this seems a moot point with the proliferation of hybrid genres such as docudramas, game docs, made-for-TV, etc. Indeed, since television never provides unfettered access to "the real," much of the difference between drama and documentary, between mediated fact and fiction comes down to modality.

The trend towards reality-based television – its form, its style, its images and conventions – has had such a tremendous impact on television's viewing cultures that it is no surprise that drama series are attempting to tap into that audience appeal. According to scholars of reality-based programming, what these diverse formats and hybrid spin-offs have in common is that they are marketed through discursive, visual and technological claims to "the real." The audience appeal of these programs is based on the pleasure of voyeurism and surprise, as Annette Hill has expressed it: "the moment of authenticity when real people are 'really' themselves in an unreal environment."

The West Wing would appear to constitute the very opposite of the essence of reality TV. It has an expensively produced, highly scripted, all-star cast, created by *enfant terrible* Aaron Sorkin, whose elitist, fast-paced dialog makes no apology for itself, but forces audiences to concentrate in order to follow it. Despite these differences, *The West Wing* provides a similar voyeuristic pleasure to that of the fly-on-the-wall logic of reality-based programming. Authenticity is gained through detailed set designs that give the impression that we can look behind the trappings of the most powerful center in the world and see the men and women behind the façade. Through the relationship of *The West Wing* to readily identifiable political figures, and the temporal proximity to current events, the program succeeds in continually forcing audiences to ask "did this really happen?" The fast-paced dialog and the focus on real-life issues such as gun control, terrorism, and political campaigning also provide another one of the pleasures often associated with reality TV – the sense of encountering the unexpected.

The speed with which the scripts were produced and the timing of their first run has contributed to unexpected coincidences with "real" political events, despite the well-publicized attempts of Aaron Sorkin and his associates to avoid current political issues. Just one example was when angry viewers complained that the NBC advertisement for the upcoming TWW episode of "Night Five" in



skåms för att tvinga tittarna att koncentrera sig för att kunna följa med i vändningarna. Men trots skillnaderna ger *The West Wing* samma tjuvkikarglädje och samma voyeuristiska njutning som de realitybaserade programmen. Autenticitet skapas med hjälp av detaljerade scenbyggen, som ger oss intryck- et att vi får möjlighet att blicka in bakom den polerade ytan av världens mäktigaste högkvarter, och se de män och kvinnor som arbetar innanför dess väggar. Genom relationen mellan programmets karaktärer och klart identifierbara politiska gestalter, och genom närheten i tid mellan händelser i programmet och verkliga händelser, lyckas *The West Wing* tvinga tittarna att fråga sig: ”hände det här på riktigt?” Den kvicka dialogen och fokuseringen på verkliga frågor såsom vapenkontroll, terrorism och politiska kampanjer skapar också en av de njutningar som ofta associeras med reality-tv – känslan av att möta det oväntade.

Hastigheten med vilken manusen producerades och tidpunkten för den första amerikanska sändning har lett till oväntade sammanträffanden med ”verkliga” politiska händelser, trots Aaron Sorkins och hans kollegors omtalade försök att undvika aktuella politiska frågor. Ett exempel är hur arga tittare klagade till NBC för att nätverkets trailer för *The West Wing*-episoden ”Night Five” i februari 2002 gjorde ”oacceptabla” kopplingar till den kidnappade *Wall Street Journal*-korrespondenten Daniel Pearl, som vid denna tidpunkt hölls fången i Pakistan. Anekdoterna om hur *The West Wing* kolliderar med ”verkliga händelser” sträcker sig från den om Bushkampanjens förfrågan om huruvida George W. Bush kunde få spela en cameoroll i serien, till den om hur den Kalifornienbaserade politikern Kevin Shelley försökte avsluta en session i Sacramento med en kort minnesvaka för Mrs. Landingham, en karaktär som avlivades i slutet av seriens andra säsong.

Före detta medarbetare på Vita huset påstår att bilden av den politiska processen, av de politiska löftenas gråzoner och av hängivelsen till jobbet i allmänhetens tjänst skildras bättre i *The West Wing* än i de ”verkliga” dagliga nyhetssändningarna därifrån. Med andra ord lyckas inte de journalister som har ansvar att visa politikens ”verklighet” förse publiken med samma emotionella djup och ”sanningsresonans” som tv-serien gör. Michael Wolff påpekar i en artikel i *New York Magazine* att ”politikens ansikte har blivit alltmer avlägset, inövat och tillgjort. Ingen tror att det är något annat än PR”. *The West Wings* framgång väcker därmed några oroande frågor, säger Wolff: fantiserar vi om politiken därför vi helt har slutat låtsas vara intresserade av verklig politik? Kommer vi att jämföra händelserna i *The West Wing* med händelserna i den ”verkliga världen” och finna vår värld bristfälligt? Kommer vi

att förvänta oss att verkliga karaktärer delar kännetecknen med dem i *The West Wing*? Svar- en är ja, ja och åter ja.

2. Det har länge varit känt bland medieforskare att den dominerande bilden av politiker i tv-underhållningen föreställer korrumperade, karriärblinda eller cyniska individer. *The West Wing* avbildar tvärtom fint tecknade men fel- bara karaktärer med djup hängivenhet för sina offentliga uppdrag. Kanske är detta anledningen till att akademiker har studerat de möjliga eller troliga ”verkliga” politiska effekterna av *The West Wing*. En amerikansk studie kom fram till att programmets tittare hade fått en mer positiv uppfattning om presiden- tämbetet och om presidenterna Bush och Clinton efter att de sett serien. En annan studie drar slutsatsen att *The West Wing* ger de politiska institutionerna och frågorna ett mänskligt ansikte, och kan ge annars apatiska studenter kunskaper om medborgerliga värden. Dessa studier borde inte betraktas med utgångspunkt i *The West Wings* förhållande till den ”verkliga politiken”, utan snarare utifrån den akademiska oron över de röstberättiga- des apati och den politiska cynismen, som länge uppfattats som ett av de mest compli- cerade problemen för den amerikanska de- mokratien.

De moderna medierade demokratierna suddar ut gränserna mellan underhållningsin- dustriin och politiken, och mellan det som uppfattas som det ”offentliga” och det ”privata”. Nya former av visuell och emotionell läskunnighet och av ”intimitet-på-avstånd” innebär att det politiska förtroendet alltmer individualiseras (det blir förtroendet för nå-gons ”karaktär”) och att behovet av att identi- fiera sig med en politikers ”stil” ökar. Det här är utan tvekan några av de kvaliteter som har lett till *The West Wings* framgång. Med all sin hellylleframtoning verkar *The West Wing* fylla det tomrum som dess publiks fantasibehov av önskeuppfyllning lämnar. I en kommentar till Aaron Sorkins retoriska stil säger Loren Quiring att han likställer gudomlighet och fromhet med ord och talarkonst för att ”tvinga tillbaks vår tv-kultur till de stora talen, där en ledare återigen och alltid är en man som står för sitt ord”. Men trots alla tal, monologer och ilska meningsutbyten så är *The West Wing* också besatt vid sina karaktärer och deras priv- atliv, och förenar den politiska retorikens rationalitetsanspråk och framstegs- och ödes- tro med det emotionella engagemang, den sensationsmässighet och den fokusering på mänskliga relationer man vanligtvis associe- rar med såpoperor. Det är i den ställföreträ- dande identifikationen med de politiska ge- stalterna och den emotionella klangbotten de frammanar som det finns en relation mellan realityprogrammens voyeuristiska njutningar och *The West Wing*.

3. Så var finns ideologin i *The West Wings* poli- tiska diskurs? När amerikanska akademiker skriver om serien brukar de fokusera på Presi- dent Bartlets karaktär och beskriva hans le- darskapssstil som dualistisk. Ett typiskt moder- nistiskt heroiskt, militaristiskt och maskulint ledarskap smälter samman med mer ”post- moderna” kännetecken som osäkerhet, kaos och kollektivt beslutsfattande. Om man istäl- let väljer att fokusera på själva det politiska manuset bör denna dualism beskrivas som en kamp mellan *idealism* och *kompromiss*. Det här leder förbi de uppenbara kopplingar man gör till de demokratiska och republikanska partiernas ideologier och ställningar i olika sakfrågor, även om amerikanska kritiker brukar hävda att serien är tydligt vänstervriden. Snarare återfinner man denna kamp i mot- sättningen mellan de utopiska ideal som för- klaras ligga till grund för de olika karaktärer- nas politiska hållningar och de pragmatiska, ”realistiska” lösningar som partiets imageav- delning, starka politiska opponenter eller praktiska problem tvingar dem att välja.

Även om behovet av att kompromissa up- penbarligen inte bara är en aspekt av politi- kens ”verklighet” (utan återkommer i alla mo- ment av livet) så finns det i serien ett systema- tiskt och anmärkningsvärt avstånd mellan å ena sidan de poetiska hyperbolerna och de shakespeareianskt idealistiska talen, som inte sällan piffas upp med lite statistik som de- monstrerar att de i själva verket ger uttryck för giltiga politiska hållningar, och å andra sidan det kaotiska röfstske som tar formen av olika hot och löften som tjänar till att blockera eller genomdriva lagförslag (eller till att tysta ned dem som ställer presidenten i dåligt ljus). Ett sätt att begreppsliggöra hur det här fungerar i *The West Wing* skulle vara att använda vad Fiske & Hartley en gång beskrev som ”*clawback*” i nyhetsbevakningen. *Clawback* beskriver hur händelser som utgör potentiella hot mot offi- ciella versioner av sanningen ”kanaliseras till- baks till det dominerande värdesystemet utan att förlora sin autenticitet” när de blir omrap- porterade i nyhetssändningarna. Trots att var- je *The West Wing*-avsnitt bygger på vissa frå- gor som låter karaktärerna ge uttryck för sina ideal och tycken så sker på ett liknande sätt alltid ett ”tillbakagripande”, där frågorna åter- förs till den politiska mitten på grund av vissa praktiska problem och kompromisslösningar, som framställs som ”verklighetens” villkor.

Under *The West Wings* tre första säsonger förblir det oproblematiskt att identifiera de oli- ka karaktärernas olika politiska ställningar, men det är så mycket svårare att bestämma vil- ka handlingar och beslut de genomför för att driva fram dem. Det här kan delvis ha att göra med att manuset är uppbyggt kring tre eller fyra sidointriger, som vävs samman till ett av- snitt. Intervjuer med seriens skapare och förfat- tare Aaron Sorkin brukar ofta påpeka att han

har en förkärlek för övertygande politiska argu- ment och låter alla åsikter om argumentet komma till tals för att bygga upp sina scener.

Vita huset-tjänstemännens ställningsta- ganden i olika sakfrågor i *The West Wing* liknar en önskelista till jultomen om ett gott sam- hälle: de vill ha skolreformer, de vill ge folk från minoritetsgrupper viktiga positioner i reger- ingen, de vill ha federala lagar mot hatbrott och de vill ge fortsatt finansiering till National Endowment for the Arts and Public Service Broadcasting. De stödjer starkare vapenkon- trollslagar och miljöskydd. Sexualundervis- ning ska ges i skolorna, men morgonbönen ska stanna utanför schemat. De motsätter sig dödsstraff och rasprofilering, och de tycker att pengar borde gå till vård av narkomaner hellre än till fångelser. De vill ställa de stora to- baksbolagen inför rätta för att ha vilselett fol- ket. De stödjer välfärdsreformer, kvinnorrättig- heter (inklusive aborträtten) och homosexuel- las rättigheter (inklusive rätten att gifta sig och rätten att göra militärtjänst). Slutligen fö- respråkar de en kampanjfinansieringsreform och motsätter sig bruket av ”mjuka pengar” i kampanjannonser. President Bartlets robusta katolicism och hans vana att citera bibelver- ser ”återför” hans mer vänsterartade ställ- ningstaganden, och förankrar värden såsom hans motstånd mot dödsstraffet, hans uppfattning om värdet av utbildning och hans om- sorg för de fattiga i mer konservativa politiska riktningar. President Bartlets projekt bygger på en kombination av idealistiska och konser- vativa amerikanska politiska värden.

Vad gör Bartletadministrationen för att för- verkliga dessa ideal? I premiäravsnittet hänvi- sar ställföreträdande Stabschefen Josh Ly- man vagt till att de genomdrivet ett lagförslag för vapenkontroll som var så svagt att ”jag skulle säga att det är ungefär som att bekäm- pa de stora tobaksbolagen genom att förbjuda tändsticksaskar av en viss färg”. Presidentens kontroversiella nominering av latinamerika- nen Roberto Mendoza till Högsta Domstolen lyckas slutligen genomdrivas, men bara efter att Mendoza varit tvungen att utstå en förned- rande fängelsevistelse – ett offer för rasprofi- lering – därför att Toby ”inte kan göra en story av det”. (”Celestial Navigation.”) I avsnittet ”Take This Sabbath Day” tvingar en vädjan om att uppehålla en avrättning Presidenten att bestämma sig för huruvida han ska benåda en människa anklagad för dubbelmord eller tillå- ta avrättningen. Trots att det strider mot hans och hans stabs religiösa tro tillåter Bartlet avrättningen, eftersom han är rädd för hur ”historien” kommer att se på ett uppehåll av domen, och eftersom 70 % av det amerikans- ka folket sägs förespråka dödsstraff.

Kampanjreform och mjuka pengar är två ämnena som återkommer i sidointriger i en se- rie avsnitt genom flera av *The West Wing*-sä- songerna. Trots att administrationens beslut

att välja två reformatorer till den federala val- kommissionen går emot ”båda partiernas le- darskap”, så blir Bartlet tvungen att ta tillbaks beslutet när han ställer upp för omval. Frågan om mjuka pengar väcks av Presidentens kam- panjmanager Bruno Gianelli (i ”Gone Quiet”) när han försöker övertyga Sam och Toby om att broschyrer som kallar Presidenten för en ”Superliberal” måste besvaras med annonser bekostade med mjuka pengar. Sam argumen- terar för att detta skulle se illa ut med tanke på att Bartlet är en uttalad förespråkare för kam- panjfinansieringsreformer. Gianelli frågar hur Presidenten kan förväntas följa en lag som inte existerar. Bruno vill inte förlora valet ge- nom att följa andra regler än motståndaren. Brunos ”verklighet” är att höga ideal inte vin- ner några val, och han får också som han vill.

Bartletadministrationen är fullkomligt tand- lös vad gäller de homosexuella rättigheter. Homosexuella giftermål görs olagliga av ”The Marriage Recognition Act”, och Presidentens ansträngningar att ”dingla med fötterna” ge- nom att försöka förändra ”Don’t ask, Don’t tell”-reglen om homosexuella i militären pre- senteras som rätt oseriösa. När Amy Gardner, ledaren för en mäktig kvinnolobby, föresprå- kar sina hjärtefrågor framställs det ofta som ”att hon kräver för mycket” eller så bemöts hon med kommentaren ”hur mycket bättre skulle det gå hos oppositionen?”.

Så trots att manuset är överflytt av tal som demonstrerar Vita huset-stabens engage- mang i en progressiv agenda som motsätter sig dödsstraff och rasprofilering, och före- språkar jämställdhet, homosexuella rättig- heter, vapenkontroll och kampanjfinansier- ingsreformer, så framställs alla dessa mål- sättningar som ouppnåeliga på grund av nöd- vändigheten av att göra kompromisser, oför- mågan att ”vinna” eller omöjligheten att för- ändra ”systemet”. På så vis fungerar *The West Wing* ideologiskt genom att ”gripa återför” de idealistiska politiska målsättningarna till den politiska mittens ”realistiska” värld.

4. Existerar samma dualism när det kommer till hur *The West Wing* framställer USA:s relation till andra länder? Vad gäller utrikespoliti- ken så sätts den rungande retorik program- met blivit så berömt och beundrat för i tjänst hos den känslofulla patriotismen. President Bartlet själv visar sin patriotiska, emotionella och militaristiska böjelse när han tvingas fatta utrikespolitiska beslut. Här finns en likhet med Bushadministrationens ”verkliga” politik som är närmare än parallellerna mellan seri- ens och Clintonadministrationens inrikespoli- tiska hållningar.

I denna kontext kan det vara lämpligt att dra sig till minnes den historiska koppling Michael Billig gör i *Banal Nationalism* mellan universa- lism och nationalism, och hur en viss nation kom att symbolisera vad som kallades de uni-

versella rättigheterna. Franska revolutionen ges som exempel på hur upplysningsvärden såsom förnuft och ”männskliga rättigheter” kom att förkroppsligas i den franska staten i form av värdena frihet, jämlikhet och brödra- skap. På samma sätt åberopade de ameri- kanska världsledarna på det tidiga 90-talet en ”ny världsordning” med ett ”vi” som samman- flätar universella värden och andra nationers intressen med ett ”handlande i våra egna in- tressen”. Tack vare sin unika historia kan USA som supermakt begagna sig av en diskurs som gör anspråk på både universalism och excep- tionalism. Universalismens och exceptionalis- mens teman är sammantaget med en emotio- nell patriotism och en beredskap för militära lösningar nyckelteman för Bartletadministra- tionens utrikespolitik under de tre första sä- songerna.

Om *The West Wings* världsbild inte är ideo- logiskt ”progressiv”, vilket var tydligt i fråga om de inrikespolitiska ställningstagandena, så finns det också en dualism som ställer ideo- lalism mot pragmatism. Emellertid är det i Bart- letstabens idealism de exceptionalistiska och universalistiska tendenserna framställs tydli- gast. Dessa åsikter kommer framför allt till ut- tryck som en frustration över USA:s politik hos vissa medlemmar i Bartlets stab. Framför allt kommunikationsdirektören Toby Ziegler och presstalesmannen C.J. Craig är associerade med dessa ideal, och är öppet kritiska mot några av USA:s positioner.

President Bartlets tendenser till militarism och emotionell patriotism verkar vara rotade i en känsla av maktlöshet och frustration. I ett avsnitt skjuts ett plan med presidentens dok- tor ombord ned över Syrien, och Bartlet ger prov på en ”amatörmässig” reaktion genom att bli ursinnig och vilja vedergälla med en massiv attack, så att amerikanerna likt det an- tika Roms medborgare ”oskadda ska kunna beträda jorden ellerst ska USA:s våldiga makt släppas lös över dem [...]”. (”A Proportional Response.”) Militärledningens befälvhavare och Leo lyckas slutligen få Bartlet att accepte- ra ett ”proportionellt gensvar” mot ett militärt mål, därför att ”det är så supermakter gör”. I ett senare avsnitt säger Bartlet när en pilot från ett Stealthplan skjuts ned över icke-flyg- zonen i Irak att han kommer att ”invadera Bagh- dad om det är vad som krävs för att få tillbaks honom”. (”What Kind of Day It’s Been.”)

Även om Bartletstaben intar ett moraliskt överlägset tonläge när den handskas med ut- ländska regeringar som Rysslands och Indone- siens, så är det den islamiska fundamentalis- mens och terrorismens hot som är det oftast återkommande temat i *The West Wing*. Som Billig skrev: ”våra fiender konstrueras såsom stående utanför den moraliska ordningen: de motsätter sig inte bara våra värden, de befin- ner sig utanför alla naturlagens och förnufts gränser”. Det är så arabländer – och inte bara rior tone in dealing with such foreign govern- ments as Russia and Indonesia, it is the threat of Islamic fundamentalism and terrorism which is the most consistent theme in *The West Wing*. As Billig wrote, “our enemies are construed as standing outside the moral or- der: they do not simply oppose our values, they are outside of all the boundaries of natu- ral law and reason.” Arab countries, not just fundamentalists, are depicted in this way in *The West Wing*: as outside the boundaries of the moral order. On two occasions, C.J. is criti- cal of the Administration’s military coopera- tion with its Islamic allies, fictional Qumar and Saudi Arabia because of their treatment of women. Her monologue on Saudi Arabia is memorable:

Outraged? I'm barely surprised. This is a country where women aren't allowed to drive a car. They're not allowed to be in the company of any man other than a close relative. They're required to adhere to a dress code that would make a Maryknoll nun look like Malibu Barbie..../And the Royal Family allows the religious police to travel in groups of six carrying nightsticks and they freely and publicly beat women..../ 17 schoolgirls were forced to burn alive because they weren't wearing the proper clothing. Am I outraged? No. That is Saudi Arabia, our partners in peace.” (“Enem- ies Foreign and Domestic”)

More telling however is the argument be- tween Toby and his ex-wife, Andrea, a mem- ber of the House Foreign Relations Commit- tee, over a speech he has drafted for the U.N. General Assembly, in which he sets out Bart- let’s new tougher foreign policy. Andrea and her colleagues on the committee are worried that Toby’s speech will alienate the Arab world through its references to stamping out the “crushing yoke of Islamic fanaticism.”

Andy: *“America does not have a monopoly on what’s right....And even if we did, I think you are going to have a tough time convincing the Arab world.” /.../ “The US constitution de- fends religious pluralism, it doesn’t reduce all of the Arab world to fanaticism....”*
Toby: *“Neither does this speech, it calls fanati- cism fanaticism. So we are going to call it that. We respect all religions, all cultures.*

Andy: *To a point.*

Toby: *“Yes, to a point. Grotesque oppression is not ok, just because it is institutionalized. If you ask me, I think we should have gotten into the game, three four decades ago. But they are coming for us now so its time to saddle up!.../We do know what’s right.”*

Andy: *“.../”Toby, this is why they hate us.”*

Toby: *“There are a lot of reasons why they hate us. They’ll like us when we win.” /.../* (An- drea asks him to put in a sentence which the

February 2002 made “unacceptable” connec- tions to the kidnapped *Wall Street Journal* cor- respondent Daniel Pearl then held prisoner in Pakistan. The anecdotes of the ways that TWW collides with “the real” range from a re- quest from the Bush campaign about whether George W. Bush could play a cameo role, to California assemblyman Kevin Shelley’s at- tempt to adjourn a Sacramento session with a short tribute to the memory of Mrs. Landing- ham, a character killed off at the end of the 2nd season of the show.

Former White House aides say that *The West Wing*’s depiction of the process of poli- tics, the gray areas of policy outcomes, as well as the dedication to public service give audi- ences a better “feeling” of what it is like to work in the White House than “real-life” daily news coverage from the White House. In other words, journalists responsible for conveying the “reality” of politics do not provide the same emotional depth and “resonance of truth” about public servants. Indeed, Michael Wolff in *New York Magazine* points out that “the face of politics has become ever more distant, practiced and phony. No one has to be told it’s all PR.” The success of *The West Wing* thus raises some troubling questions, Wolff says: Are we fantasizing about politics be- cause we’ve lost all pretense of being inter- ested in real politics? Will we compare what is happening in *The West Wing* to what is hap- pening in the “real world” and find our world lacking? Will we expect real world characters to have the same traits as those in *The West Wing*? The answers are yes, yes and yes.

2. Media scholars have long known that the dominant image of politicians in television en- tertainment is that of corrupt, self-interested or cynical individuals. In contrast, *The West Wing* portrays textured, but fallible charac- ters, who are highly dedicated to public ser- vice. Maybe this is why academics have stud- ied the possible or likely “real-life” political ef- fects of *The West Wing*. One such US study found that viewers of the program had a more positive view of the office of the presidency, and of Presidents Bush and Clinton than be- fore viewing. Another study concludes that TWW puts a human face on political institu- tions and issues, and may teach otherwise ap- athetic students civic values. These studies should not be seen in light of *The West Wing*’s relationship to “real politics,” but in light of academic concern for voter apathy and politi- cal cynicism, long considered one of the most complex problems of US democracy.

Modern mass-mediated democracies are blurring the boundaries between the enter- tainment industry and politics, and between what is considered “public” and “private.” New forms of visual and emotional literacy, and of “intimacy-at-a-distance” mean an in-

crease in the individualization of political trust (in someone’s “character”) and the need to identify with a politician’s “style.” These are some of the very qualities that have engendered the success of *The West Wing*. For all its “goody-goodiness,” TWW appears to fill a vacuum of the need for wish-fulfillment in the po- litical imagination of its public. Loren Quiring says of Aaron Sorkin’s rhetorical style that he equates divinity and sanctity with words and oratory in order to “wrestle our television cul- ture back into the great addresses in which a leader is once more, and always, a man of his word.” However, despite the speeches, solilo- quies and angry exchanges, *The West Wing* is also obsessed with its characters and their private lives, marrying the rationality, progress and destiny traditionally associated with politics with the emotional involvement, sensation and focus on human relations asso- ciated with the soap opera. It is in the vicari- ous identification with people in politics and the emotional resonance they evoke that the voyeuristic pleasures of reality-programming are related to *The West Wing*.

3. So where is the ideology in the political dis- course of *The West Wing*? US academics writ- ing on the West Wing tend to focus on the character of the President Bartlet, describing his leadership style as dualistic. A typically modernist heroic, militaristic and masculine leadership coalesces with a more “postmod- ern” uncertainty, chaos, and collective deci- sion-making. If one chooses to focus on the political script itself, rather than on individual characters, this dualism can more accurately be described as a struggle between *idealism* and *compromise*. This goes beyond the obvi- ous links that can be made to Democratic and Republican Party ideologies and issue stances, despite the claims of US critics that it has a left-wing bias. Rather it lies in the Utopi- an ideals declared as policy preferences by different characters, and the pragmatic “real- istic” solutions forced upon them by image management, the strength of political oppo- nents or practical difficulties.

While the need to compromise is clearly not simply an aspect of the “reality” of politics (but of all aspects of life), there is a systematic and noticeable gap between the poetic hyper- bole, and Shakespearean-like oratory of ideals, not seldom spiced with statistics to demonstrate why these are valid political stances, on the one hand; and the chaotic pol- iticking expressed as threats and promises made in order to block or pass legislation (or to silence those who would embarrass the president). One way of conceptualizing the way this works in *The West Wing* is by ap- propriating what Fiske & Hartley once character- ized as “clawback” in news coverage. Claw- back refers to the way events that are poten-

tially disruptive to official versions of the truth, as represented by the news organiza- tion, are “mediated into the dominant value system without losing their authenticity.”¹ Similarly, although each TWW episode builds on issues where the characters get to express their ideals and preferences – these are “clawed back” to the political center by practi- cal problems and compromise solutions which are depicted as the stuff of “real life.”

During the first three seasons of *The West Wing*, there is no problem identifying the de- clared political stances taken by the charac- ters, but it is that much more difficult to de- termine what actions/decisions are taken in or- der to resolve them. This may partly be due to the fact that the script focuses on three or four subplots that are stitched together into one episode. Interviews with creator and writer Aaron Sorkin often point out that he likes compelling political arguments and uses each side of the argument to build up a scene.

The issue stances taken by the staff of *The West Wing* read like a Santa Claus wish list for the good society: They want educational re- form, the promotion of minorities to impor- tant positions in government, federal laws against hate crimes, and continued funding for the National Endowment for the Arts and Public Service Broadcasting. They favor stronger laws on gun control and environ- mental protection. Sex education should be taught in the schools, but school prayer should remain outside of them. They are against the death penalty, racial profiling, and they think that money should be reallocated from drug enforcement to drug treatment; they want to go after the big tobacco compa- nies for misleading the public. They support welfare reform, women’s rights (including abortion) and the rights of homosexuals (in- cluding same-sex marriages and the right to serve in the military). Finally, they are in favor of campaign finance reform and against the use of “soft money” in campaign ads. Presi- dent Bartlet’s stout Catholicism and his habit of quoting of Bible verses “claws back” his more left-leaning issue stances, anchoring values such as his opposition to the death penalty, the value of education and his con- cern for the poor to more mainstream political currents. President Bartlet projects a combi- nation of idealistic and mainstream U.S. polit- ical values.

So what action does the Bartlet Administra- tion take towards the realization of these ideals? In the premiere episode Deputy White House Staff Josh Lyman refers vaguely to a gun control bill they passed which was so weak, “I’d say it’s roughly the equivalent of fighting the war on Big Tobacco by banning certain color matchbook covers.” The Presi- dent’s controversial nomination of Hispanic Roberto Mendoza to the Supreme Court, ulti-

mately succeeds, but not before Mendoza must accept the humiliation of spending time in jail, a victim of racial profiling because Toby “can’t make a story of it.” (“Celestial Naviga- tion”). In “Take this Sabbath Day,” an appeal to stay an execution forces the President to de- cide whether to pardon the accused double- murderer or allow the execution. Despite his religious beliefs and those of his staff, Bartlet allows the execution because he is afraid of how “history” would view a stay, and because 70% of the American people are said to be for the death penalty.

Campaign reform and soft money are two issues that form subplots in a number of episodes across several seasons in *The West Wing*. While the Administration’s move of choosing two reformers to the Federal Elec- tion Commission runs against “both party leaderships,” Bartlet must backtrack when he runs for re-election. The issue of soft money is raised by his campaign manager, Bruno Gianelli (in “Gone Quiet”), when he attempts to convince Sam and Toby that leaflets labeling the President as “Super Liberal” need to be countered by advertisements sponsored by soft money. Sam argues that this will look bad since Bartlet is an outspoken supporter of campaign finance reform. Gianelli asks how can the president be expected to follow a law that doesn’t exist? Bruno doesn’t want to lose the election by running under different rules than the opponent uses. Bruno’s “reality” is that high ideals do not win elections and Bruno get his way.

The Bartlet administration is toothless when it comes to gay rights. Same-sex marriages are made illegal by the “Marriage Recognition Act,” efforts by the President to “dangle his feet” by attempting to change the “Don’t ask, Don’t tell” rule about gays in the military are presented as not really serious. The issues pressed for by Amy Gardner, the head of a powerful woman’s lobby, are often framed as “asking for too much” or “how much better will you do with the opposition?”

So, while the script is replete with speeches demonstrating *The West Wing* staff’s commit- ment to a progressive agenda opposing the death penalty, racial profiling, women’s rights, gay rights, gun control, and campaign finance reform, these are demonstrated to be unat- tainable goals due to the necessity of compro- mise, the inability to “win” or the impossibility of changing “the system.” In this way, *The West Wing* functions ideologically to “claw back” the idealistic political ideals into the “realistic” realm of the political center.

4. Does this same dualism exist when it comes to the way *The West Wing* depicts the US in relation to other countries? In regard to foreign policy, the ringing oratory for which the pro- gram is so widely admired is drafted into the

fundamentalister – framställs i *The West Wing*: de befinner sig utanför den moraliska ordningens gränser. Vid två tillfällen är C.J. kritisk till administrationens militära samarbete med sina militära allierade, det fiktiva Qumar och Saudiarabien, på grund av hur de behandlar kvinnor. Hennes monolog om Saudiarabien är minnesvärd:

Chockerad? Jag är inte ens förvånad. Vi talar om ett land där kvinnor inte tillåts köra bil. De får inte vistas i sällskap med några andra män än sina nära släktingar. De tvingas klå sig på ett sätt som skulle få en Maryknollnunna att framstå som en Malibubimbo. [...] Och Kungafamiljen låter den religiösa polisen åka omkring i grupper om sex med batonger för att fritt och offentligt misshandla kvinnor. [...] 17 skolflickor brändes levande för att de inte bar de rätta kläderna. Om jag är chockerad? Nej. Vi talar ju om Saudiarabien, vår partner i fred." ("Enemies Foreign and Domestic.")

Men än mer talande är bråket mellan Toby och hans exfru Andrea, medlem av Kongressens utrikesutskott, om ett utkast han har gjort till ett tal som ska hållas vid F.N.'s generalförsamling, där han där upp riktlinjerna för Bartlets nya hårdare utrikespolitik. Andrea och hennes kollegor i utskottet är oroade för att Tobys tal ska alienera arabvärlden genom sina hänvisningar till undanröjandet av den "islamiska fanatismens förkrossande ok".

Andy: Amerika har inte monopol på vad som är rätt... Och även om vi hade det så tror jag att du skulle få problem med att övertyga arabvärlden om den saken. [...] Den amerikanska konstitutionen försvarar religiös pluralism, den reducerar inte hela arabvärlden till ett gäng fanatiker...

Toby: Det gör inte det här talet heller, det kallar fanatism för fanatism. Och det är vad vi tänker fortsätta att kalla det. Vi respekterar alla religioner och alla kulturer.

Andy: Till en viss gräns.

Toby: Ja, till en viss gräns. Groteskt förtryck är inte OK bara därför att det har institutionaliserats. Om du frågade mig så skulle jag säga att vi borde ha gett oss in i leken för tre fyra decennier sedan. Men nu är det de som är ute efter oss så det är dags att hoppa upp i sadeln. [...]Vi vet ju faktiskt vad som är rätt.

Andy: Toby, det här är anledningen till att de hatar oss.

Toby: Det finns många anledningar till att de hatar oss. De kommer att tycka om oss när vi har vunnit. (Andrea ber honom lägga in en mening som utskottet har utarbetat i talet. Han läser den och håller inte med.) Vet du vad? Vårt mål är att sprida amerikanska värden. [...] Sanningen är att USA inte längre springer reaktionärernas ärenden och våra pålitliga allierade kommer att förstå vad vi menar.

Andy: Vi har inga pålitliga allierade i arabvärlden, bara motsträviga. Vi har en koalition som hålls samman med packtejp. En koalition vi inte kan kämpa utan.

Toby: Ingen tänker blåsa av koalitionen. Och den koalitionen kommer att kunna räkna många till sin styrka.

Andy: Visst, när vi har vunnit eller? Vad kommer Egypten att tycka? Eller Pakistan?

Toby: Att frihet och demokrati snart kommer att visas på en biograf nära dem, så gör er färdiga.

Andy: Ni håller på med något nu [...] Men den här gången måste ni stiga ned från era höga hästar, eller, för att uttrycka det enkelt, vara snälla mot arabvärlden...

Toby: Vara snälla? Ok, vad tycker du om när vi istället får att bomba tillbaks Irak till 600-talet för att de hårbärgerade terrorister och försökte utveckla kärnvapen bara införde ekonomiska sanktioner, och blev påhoppade av arabvärlden för att vi inte gav dem ett globalt kreditkort och ett frihandelsavtal? Vad tycker du om den gången vi skickade amerikanska soldater för att försvara Saudiarabien och vi fick höra att vår närvaro vanhögade det Heliga Landet trots att vi blivit inbjudna? [...] (Samtalet utspelar sig i tre skilda scener i avsnittet "Night Five", och här här redigerats samman.)

Detta utbyte liknar en debatt, men det återger egentligen bara ett förnuftigt argument: Tobys argument för yttrandefrihet och för världsomspännande frihet från förtryck. Andreas argument reduceras till: "kan du inte vara snäll" och "tänk på våra repressiva allierade". Tobys argument förkunnar en moralisk högfärdighet genom att han säger att det är dags att sätta efter dem som inte står för frihetens universella värden, dvs de värden Amerika står för. Denna idealistiska unilateralism döljer naturligtvis det "verkliga" förhållandet, som Andrea påpekar, att Amerikas stöd för repressiva allierade är regel snarare än ett undantag, och att det varken är rimligt eller möjligt att bara välja allierade som delar amerikanska värden i arabvärlden därför att de flesta nationerna där inte är demokratier. Men trots det är Tobys idealistiska unilateralism – vår väg är den enda rätta – den enda som rent intuitivt verkar förnuftigt.

Idén att USA är exceptionellt och inte behöver följa det internationella samfundets regler har funnit nya förespråkare i den "verkliga" Bushadministrationen. Det här är ett antagande som man också kan återfinna i flera olika *The West Wing*-avsnitt. I avsnittet "War Crimes", där förslaget om en FN-styrd Krigsbrottsdomstol är på tapeten, får Stabschefen Leo McGarry besök av sin gamla befälhavare från Vietnamkriget. Domstolen beskrivs som "en idé av katastrofala dimensioner" som utmanar själva den nationella suveräniteten. Amerikaner borde inte hållas ansvariga inför

någon utanför USA:s gränser därför att FN inte är en demokratisk entitet. Leo säger att även om Presidenten inte har bestämt sig har ändå 130 länder skrivit under förslaget. Befälhavaren förklarar för Leo att han kan ha gjort sig skyldig till ett krigsbrott när han utan egen vet-skap bombade ett civilt mål i Vietnam. Orden "alla krig är brott" verkar avsluta diskussionen, som för att säga att det inte finns något vi kan göra åt saken.

Föreställningen att USA inte alltid kan rätta sig efter internationell lagstiftning, och ibland rentav måste ta lagen i egna händer, återkommer i den tredje säsongens sista avsnitt, där President Bartlet tillkännages bevis för att försvarsministern i (det fiktiva landet) Qumar, som tillhör de allierade, i själva verket är ledaren för en terroristcell som beordrat en attack mot Golden Gate-bron. Eftersom beviset för hans delaktighet erhållits genom tortyr (utförd av ryssarna på en tjetjen) skulle det ha varit o giltigt i en domstol. Presidenten måste beordra ett lönnmord för att undanröja detta terroristhot, och han gör också så, och bryter därmed mot sina egna exekutiva dekret såväl som mot internationell lag – men han bryter inte mot amerikansk lag, därför att avrättningen sker på ett annat lands mark. Även om Bartlet genomlider hemska samvetsksval förstår publiken att det var nödvändigt för USA att göra så för att konfrontera ett terroristhot. USA:s unilateralism visar sig vara driven av nödvändighet, av "verkliga" problem.

För att summera, så visar President Bartlet en militaristisk och patriotisk emotionell bøjelse som lätt väcks till liv när amerikaner dödas på andra kontinenter. Trots att internationell lagstiftning också bygger på "universella rättigheter" så återges den som hämmande för såväl USA:s ideal som dess praktik, och kan alltså inte alltid följas. Seriens upptagenhet vid islamisk fundamentalism och vid USA:s förhållande till arabvärlden reflekterar tydligt agendan för 2000-talets första år: såväl i frustration över att ha "missförståtts" av arabvärlden som i avbildandet av "dem" som obegripliga, bortom "vårt" värdesystem och bortom "mänsklig känsla". Inga indikationer ges här av vilka värden arabländerna faktiskt står för, vi får bara veta att USA:s värden är de enda rationella humanistiska värdena. Och det är just därför det rent intuitivt verkar förnuftigt: normer såsom demokrati och yttrandefrihet ligger närmare vad vi känner som "praktiskt" och alltså uppfattar som mer "realistiskt". Det avstånd mellan ideal och praktik som framstod så tydligt vad gäller Bartletadministrationens inrikespolitik är inte lika stort vad gäller utrikepolitiken. Däremot är de båda mer "realistiska", och alltså mer typiska för logiken i *The West Wing* – tv-serien som vill vara verklig.

Kristina Riegert är statsvetare, lektor i journalistik vid Södertörns högskola och forskar-

assistent på Försvarshögskolan. Texten ovan är ett omarbetat bidrag till den kommande boken *Reality Politics: The Entertainment of Politics in Television Programming*

Källor
Understanding Reality Television. Sue Holmes & Deborah Jermyn (eds.) London: Routledge.
Media and the Restyling of Politics: Consumerism, Celebrity and Cynicism. John Corner & Dick Pels (eds.) London: Sage.
Michael Wolff, "Our Remote-Control President" *New York Magazine*. Posted on Bartlet4America News Archive. December 4, 2000.
http://b4a.helthyinterest.net/news/000033.html. Nerladdad. 2004-05-19.
Loren Quiring (2003) "A man of his word: Aaron Sorkin's American Presidents" in Peter C. Rollins and John E. O'Connor (red) *Hollywood's White House : the American presidency in film and history*. Lexington: University Press of Kentucky. s 246.
John Fiske (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
Michael Billig (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.

Black Mountain College – en ögonöppnare

Av Håkan Nilsson

Black Mountain College låg i North Carolina mellan 1933 och 1957 och är idag närmast legendariskt. Institutionen kan på många vis ses som ett mikrokosmos som avspeglar den amerikanska konstscenens utveckling, både estetiskt och politiskt, under den tid då skolan existerade. Starten på trettiotalet var en direkt konsekvens av arbetsmarknadspolitiska åtgärder där utbildning var ett led i Roosevelts sätt att ta USA ur depressionen och samtida med Federal Arts Project som satte många konstnärer i arbete med utsmyckning. Mot trettioåtlets slut befolkas skolan av europeiska lärare som flytt undan nazitysklands förföljelser. Efter kriget blommar skolan, mycket tack vare en annan arbetsmarknadspolitisk åtgärd som finansierade återvändande soldaters rätt till utbildning. Mot slutet av fyrtioalet och början av femtioalet avtar det europeiska inflytandet både estetiskt och ideologiskt, något som också avspeglar sig i staben där allt fler av de tongivande lärarna av inhemsk härkomst. Skolan kännetecknas av ett allt större experimenterande, men till slut kommer den dåliga ekonomin att stänga skolan. Black Mountain College verkar också ha varit tidsty-



flected in the staff in which an increasing number of the leading characters were of American origin. The school was characterized by its experimental attitude but was eventually forced to shut down for financial reasons. Despite its radicality in some respects, Black Mountain College seems to have been typical of the period in terms of its homophobic attitude and structural racism; it took the school eleven years to take on its first black student even though the staff also got its fair share of McCarthy's unruly pursuit of communism and un-American activity.

Black Mountain Collage wasn't merely an art-school, but a collage with a complete academic program. The art, however, came to play an important role much because of the great influence that was given to Josef and Anni Albers, who taught there from the schools founding in 1933 up until 1949. Still, it's hardly the Albers couple we come to think of when Black Mountain Collage is mentioned. The schools reputation has not much to do with the cogent modernism that is connected to the Albers, but with the free experimentation that broke with it. It was here that Buckminster Fuller had his first "Supine Dome" built; it was here that John Cage made what is regarded to be the first Happening in 1952; it was here that Merce Cunningham created his dance company; and it was here that Cage and Cunningham met Robert Rauschenberg and Rauschenberg met his wife Susan Weil.

The fact that it is primarily these events that have made the annals is not that strange because these are events and personalities that have had a great influence on today's art scene. But even in this regard you might say that Black Mountain Collage reflects a wider complex of problems: its history is determined by the interests of the present and what is said to belong to the "post-modern" is therefore sorted out from that which, in a similar way, is regarded as to belong to the "modern". However, the history of Black Mountain Collage is typical in yet another sense: a close-cosm mirroring the development of the American art-scene, both aesthetically and politically, throughout the years of its existence. The inauguration in the 30s was a direct consequence of an employment policy in which education was seen as a means of bringing the US out of the depression and was contemporaneous with the Federal Arts Project which occupied (?) artists with embellishments of various kinds. Towards the late 30s European teachers that had fled from the persecutions of Nazi-Germany populated the school and due to another employment policy, which financed and gave returning soldiers right to education, the school blossomed after the war. In the late forties and early fifties the European influence declined, both aesthetically and ideologically, which re-

piskit i fråga av strukturell rasism, det tog elva år innan den första svarta studenten togs in, liksom ifråga av homofobi. Staben fick också sin beskärda del av McCarthys obändiga jakt på kommunism och annan oamerikansk aktivitet.

Ändå var inte Black Mountain College någon renodlad konstskola, utan ett college med ett fullt akademiskt program. Konsten kom dock att få en stor betydelse på skolan, mycket tack vare det stora inflytande som gavs åt Josef och Anni Albers, som undervisade där från det att skolan instiftades 1933 till 1949. Likväl är det knappast makarna Albers vi först tänker på när Black Mountain College nämns. Skolans eftermäle har litet att göra med den stringenta modernism man förknippar med Albers, utan snarare med det fria experimenterande som bröt med den. Det var här som Buckminster Fuller lät bygga sin första "Supine Dome", det var här John Cage skapade vad som brukar kallas för den första Happeningen (1952) det var här som Merce Cunningham skapade sitt danskompani och det var här som Cage och Cunningham mötte Robert Rauschenberg och Rauschenberg mötte sin fru Susan Weil.

Att det i första hand har blivit dessa händelser som gått till hävderna är inte särdeles märkligt, det handlar om personer och händelser som har stort inflytande för dagens konstscen. Även här kan man säga att Black Mountain College återspeglar en större problematik: historien styrs av samtidens intressen och det som kan sägas tillhöra det "post-moderna" sorteras därför ut från det som på liknande vis kan sägas tillhöra det "moderna". Men Black Mountain Colleges historia är också typisk i ett annat hänseende: en närmare studie av hela fenomenet gör den grova indelningen mellan modernism och postmodernism just grov.

Två böcker gör det också möjligt att på närmare håll studera fenomenet Black Mountain College: *The Arts at Black Mountain College* av Mary Emma Harris (1987) och *Black Mountain College: Experiment in Art* av Vincent Katz (2002), båda på MIT. Den senare tillkom i samband med en utställning om colleget i Spanien. Böckerna dubblar endast delvis varandra. Bägge handlar i huvudsak om de estetiska disciplinernas plats på skolan, men Mary Emma Harris tar också ett mer övergripande grepp på collegets historia. Det består framför allt i att Harris orienterar sig mot att förstå Black Mountain College i ett socialt och politiskt sammanhang, såväl inom som utom skolan. Harris särskådar skolans olika viljor och belyser konflikterna utan att hamna på alltför privat eller skvallrig nivå.

Vincent Katz förnekar inte skillnader och motsättningar men lämnar många av dem okommenterade till förmån för mer grundliga presentationer av de konstnärer och teoretiker som figurerade på colleget. Katz presenta-



tion ger mer ett intryck av att många fantastiska konstnärer arbetade sida vid sida och att de också åstadkom märkliga saker. Harris text är mer jordnära, mindre heroisk, men saknar å andra sidan den rika information av vad konstnärerna gjorde som finns hos Katz. Katz bok har följaktligen också ett rikare bildmaterial, framför allt vad det gäller konsten. Katz konstnärspresentationer är ibland så pass lödiga att de duger som introduktioner till konstnärskapen, en kunskap som kanske förväntas av läsaren när man läser Harris. Å andra sidan så riskerar den som bara läser Katz att missa insikter i hur pass djupa konflikterna mellan olika lärare var och hur pass grava problemen var som skolan ibland stod inför.

Black Mountain College bildades alltså 1933 i samband med den stora depressionen. Inne var en tid då en stor utbildningsreform innerbar att mängder av gamla colleges växte och ombildades till universitet och att många nya colleges startade. På Black Mountain College kom konsten redan från början att få ett stort inflytande och tycks ha varit en viktig del av den filosofi som verkar ha genomsyrat colleget. Det var ovanligt, men inte unikt. Ett annat college som bildades under samma period var Bennington college, där Clement Greenberg kom att få så stort inflytande över konsten att det bland somliga kallades "Clemsville".

Det är inte bara ur ett konstgeografiskt perspektiv som Black Mountain College låg en bit utanför civilisationen: colleget låg relativt långt från närmsta ort vilket skapade en känsla av suveränitet. Studenterna åkte inte heller ofta hem över helgerna, utan blev kvar på campus.

Mary Emma Harris beskriver hur demokrati blev ett ledord för skolan, vilket betydde att man till största grad möjligt tog till vara på varje persons möjligheter och försökte ge varje person en röst. Demokratitanken tycks också ha understött tanken på suveränitet, det fanns inget utomstående organ som kontrollerade eller ägde skolan. Gemenskaps-tanken verkar också ha överskridit den traditionella lektionsformen. Inga klockor annonserade att det var dags att börja eller bryta, lektioner gavs på morgonen, eftermiddagen och kvällen och verkar kunna ha fortsatt in i måltiderna. Att undervisa är inte ett jobb, sade Josef Albers, det är en sorts religion där målet är att få "oss själva och andra att växa".

Fakulteten ägde skolan genom en organisation som påminner om en stiftelse. Fakulteten ägde också suveränitet i frågor om hur utbildningen skulle bedrivas, vilket är samma princip som styr Cambridge och Oxford. Inte bara byggnaden ägdes, utan även landområdet och med den följande infrastruktur och boskap. Black Mountain College var kanske aldrig självförsörjande, men alla aspekter av civilisationen tycks ha varit närvarande – något som sakta avyttrades när ekonomin blev värre.



committee has drafted. He reads and disagrees.")
"Guess what? Our goal is to proclaim American values"/.../The reality is that the USA no longer sucks up to reactionaries and our staunch allies will know what we mean."

Andy: "We do not have any staunch allies in the Arab world, just reluctant ones. We have a coalition held together with duct tape. A coalition without which we cannot fight."

Toby: "Nobody's blowing off the coalition. And that coalition will be plenty strong."
Andy: "Oh, when we win? What is Egypt going to think? Or Pakistan?"

Toby: That freedom and democracy are coming soon to a theater near them, so get dressed.

Andy: "You guys are on a thing right now /.../But this one moment in time, you have to get off your horse, and simply put, be nice to the Arab world..."

Toby: Be nice? Well how about, when we instead of blowing Iraq back to the 7th century for harboring terrorists and trying to develop nuclear weapons, we just imposed economic sanctions and were reviled by the Arab world for not giving them a global charge card and a free trade treaty. How about when we pushed Israel for giving up land for peace? How about when we sent American soldiers to protect Saudi Arabia and we were told we were desecrating the Holy Land while ignoring the fact that we were invited./.../ (This is played out in three separate scenes in "Night Five" and condensed here.)

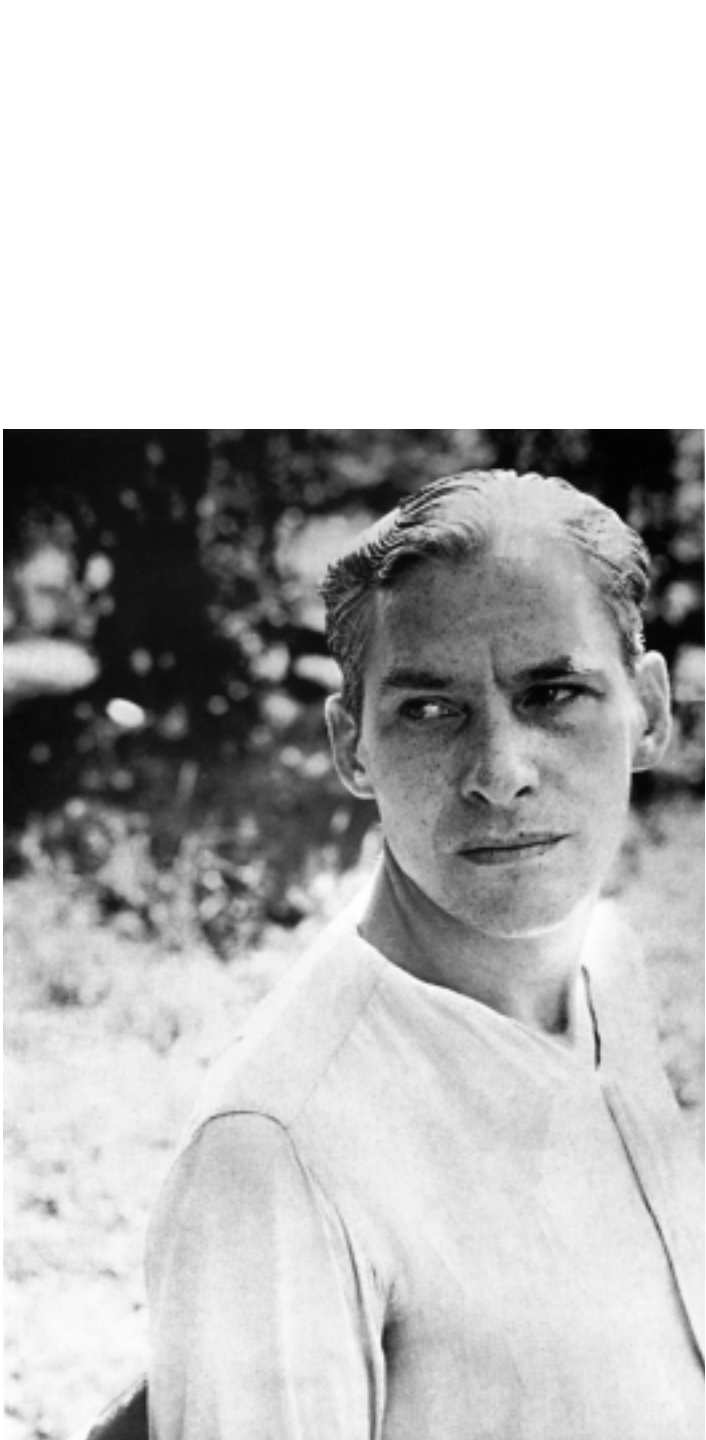
This exchange appears to be a debate, but it actually only depicts one reasonable argument: Toby's argument for freedom of speech and freedom from repression world-wide. Andrea's argument is reduced to: "can't you be nice" and "think of our repressive allies." Toby's argument proclaims the moral high ground by saying that it is time to go after those who do not hold the universal values of freedom, i.e. the same values as held by America. This idealistic unilateralism of course hides the "reality," pointed out by Andrea, that America's support for repressive allies is the rule rather than the exception, and since most of the Arab world are not democracies, choosing only allies that share U.S. values is neither feasible nor possible. Still, Toby's idealistic unilateralism – our way is right – is the only one that makes intuitive common sense.

The idea that the U.S. is exceptional and does not need to play by the rules of the international community, has gained new advocates in the "real" Bush administration. This assumption is also at play in several different episodes of *The West Wing*. In the episode "War Crimes" where the proposed UN War Crimes Tribunal is at issue, Chief of Staff Leo McGarry receives a visit from his old Vietnam War commander. The tribunal is described as

Ledare för den konstnärliga utbildningen blev Josef Albers som arbetat vid Bauhaus och som kom till USA som flykting undan nazismens förföljelser. Albers fru, Anni, kom att leda textilkonsten, i synnerhet vävningen. Josef Albers är kanske mest känd för sina insatser i färglära, något som han praktiserade mycket av på Black Mountain College. Han ansåg att färglära både kan ses som en nödvändig grundkunskap för målare och något som kan leda ut i extremt avancerade experiment som de som Albers själv ägnade sitt liv åt.

Josef Albers var målare men det betydde inte att konst var synonymt med måleri på Black Mountain College. Albers hade tvärtom

en ganska vid föreställning om vad konst är och vilken nytta den kan göra. I sin egen undervisning om färg var han inte främmande för att resonera om färgens effekter i reklam-sammanhang. Som ledare för konstutbildningen såg han också till att skolan erbjöd utbildning i fotografi som ett konstnärligt medium, något som var ovanligt vid den här tiden. Att avvisa Albers som "modernist" och därmed elitist är inte bara allt för enkelt, det är rent missvisande. Det gäller även hans egen konstnärliga gärning. Han är visserligen mest känd för sina "Homage to the Square" som skorrar fyrkantigt modernistiskt, men även hans eget experimenterande bar myck-



Schawinsky could come and teach at the school. Schawinsky, also a student of Oskar Schlemmer, had studied dramatic arts, which led him to write and produce some experimental theatre pieces at the college. Some of these pieces have been compared with John Cage's *Theatre Piece No.1* from 1952, which was performed at Black Mountain and is sometimes regarded as the world's first happening. But, as Harris remarks, there are significant differences between the pieces with regard to control and to their respective author; Cage let the actors perform in a rather free manner while the actors performing Schawinsky's plays were directed in accordance with his instructions. Schawinsky's pieces were experimental enough, they

lacked a clear narrative and all the elements (including light and sound) were regarded as important as the text that was performed.

Two years after arriving at the college Xanti Schawinsky left to teach elsewhere and upon returning the faculty didn't rehire him. If this was caused by his personality or his methods of education it is not known, but quite a few opposed his "temperamental boyishness" and his "exhibitionism".

In 1941 the college moved from its rented premises to a new location owned by the collage on Lake Eden from where the most famous pictures were taken. It is during this later period that the most famous names associated with Black Mountain College arrived. Kenneth Noland was at student there in 1947

et längre än så, vilket Katz bok visar med all tydlighet.

När makarna Albers anlände till Black Mountain College lär Josef på frågan om vad han önskade åstadkomma ha svarat, helt i enlighet med den sentenstyngda modernistiska historiskrivningen, "To open eyes". Josef och Anni Albers tillhörde den rätt så icke-akademiska Bauhaustraditionen. Black Mountain College måste ha motsvarat deras mest centrala ideal, alla discipliner räknas för lika, alla lär sig lite av det mesta, det finns en närhet mellan design och produktion. Kanske trodde de att college- och universitetslivet i USA såg likadant ut på alla håll. Förmodligen blev de besvigna på hur den ordinära utbildningen bedrevs, för trots erbjudanden från mer prestigefulla lärosäten, förblev de vid Black Mountain i 16 år.

1936 ordnade Josef Albers så att designern Xanti Schawinsky, en före detta student från Bauhaus fick komma och undervisa vid skolan. Schawinsky var också student till Oskar Schlemmer och hade studerat scenkonst, vilket ledde till att han skrev och uppförde en hel del experimentell teater på Black Mountain College. Några av dessa stycken har jämförts med John Cages stycke *Theatre Piece No.1* från 1952 som också uppfördes på skolan och som brukar kallas för världens första happening. Men som Harris påpekar finns det avgörande skillnader mellan styckena vad gäller kontroll och upphovsman. Där Cage lät aktörerna agera förhållandevis fritt, styrdes de helt av Schawinskys föreskrifter. Schawinskys uppsättningar var experimentella nog, alla element (även ljus och ljud) sågs som lika viktiga som texten som uppfördes och styckena bar inte heller på något tydligt narrativ. Efter två år lämnade Xanti Schawinsky Black Mountain för att undervisa på andra platser, och när han sökte sig tillbaks fann fakulteten för gott att inte återanställa honom. Om det beror på Schawinskys person eller hans undervisningsformer är oklart, men många motsatte sig hans "temperamentsfulla pojkmäsighet" och hans "exhibitionism".

1941 flyttade colleget från hyrda lokaler till nya, egna lokaler vid Lake Eden, varifrån de flesta kända bilder är tagna. Det är vid tiden vid Lake Eden som de flesta kända namn som associeras med skolan kommer dit. Kenneth Noland var student där redan 1947. Noland träffade Clement Greenberg 1950 då den senare föreläste om Kant och den modernistiska konsten på Black Mountain. Noland kom med tiden att bli en av Greenbergs favoriter, men det kom att dröja till slutet av 50-talet. Många från New York kom till skolan på kortare besök. Greenberg kom med Helen Frankenthaler, som bara var gäst ett par dagar, ett besök som kom att resultera i en del målningar och teckningar. Men man reste också i omvänd riktning, lärare och studenter från Black

Mountain tog sig till New York och hängde på konstbarer som Cedar Tavern.

Kanske kan det hjälpa till att förklara varför så många konstnärer som vi sammanknippar med det amerikanska högmodernistiska måleriet undervisade på skolan. Robert Motherwell undervisade i perioder redan från 1945, Willem de Kooning var där 1948 och Frans Klein kom 1952 efter att makarna Albers slutat 1949. Att det modernistiska måleriet hade en stark ställning var inte det samma som att det rådde någon samstämmighet om vad detta måleri var. Greenberg tyckte att Josef Albers var allt för "geometrisk" och efter att de Koonings måleri återvänt till det figurativa kom han att representera det mesta Greenberg ogillade i det samtida måleriet. Inte heller rådde det någon samstämmighet i fråga om undervisningens metoder eller mål. De Kooning föredrog individuell handledning medan Albers föredrog att undervisa i grupp. De Kooning tänkte sig också att studenterna skulle utvecklas till konstnärer, vilket de enligt hans mening inte kunde göra på ett college. När Albers tog över efter de Koonings sommarkurs slutade sex studenter och när han frågade om de Kooning hade något med saken att göra, svarade de Kooning: "Självklart. Om de vill bli konstnärer skall de skaffa en ateljé i New York."

Men det modernistiska måleriet var som sagt inte den enda konstnärliga riktningen på Black Mountain. Redan 1948 rörde sig parallellt konstnärer som John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller och Robert Rauschenberg där. Motsättningarna skall inte överdrivas: Rauschenberg har flera gånger sagt att Josef Albers var hans viktigaste lärare (även om han trodde sig själv vara Albers sämsta student...). 1948 deltog Buckminster Fuller tillsammans med Merce Cunningham och Elaine de Kooning i Cages uppsättning av Eric Saties *Le Piège de Médusa*. Cage var redan då inspirerad av zenbuddism men skulle inte upptäcka *I Ching* förrän året därpå, något som fick honom att allt mer intressera sig för slumpen som faktor.

1949 slutade makarna Albers och istället kom Charles Olson att leda skolan tills den stängde 1957. Åren mellan 1949–51 verkar ha varit en tumultartad period med många stridande viljor om skolans mål och uppdrag. Striden gällde i huvudsak hurivuda skolan skulle röra sig i riktning mot ett mer konventionellt håll eller om den skulle fortsätta i den experimentella andan. Till detta kom dåliga finanser och vikande studentunderlag. En viktig inkomst försvann när de återvändande soldaternas möjlighet till försörjd vidareutbildning försvann.

Skolan höll fast vid kreativitet och experimenterande på en hög konstnärlig nivå. 1951 var Cy Twombly, Robert Motherwell och Robert Rauschenberg på Black Mountain. Sam-

ma år undervisade Katherine Litz i dans tillsammans med kompositören David Tudor som var kvar när Cage och Cunningham kom tillbaks 1952. 1952 satte Cage upp den beryktade *Theatre Piece No1* där, och senare har han framhållit betydelsen av stämningen på Black Mountain College för verket. "...the Happening buisness came about through circumstances of being at Black Mountain...".

Men den låga studentrekryteringen och oförmågan att hitta finansärer blev situationen till sist ohållbar. Löner kunde inte alls eller endast delvis betalas ut och skolans skuld till sina anställda blev bara större. När några före detta lärare ville dra skolan inför rätta för sina skulder var loppet mer eller mindre kört. Skolan sålde av alla sina egendomar och blev till sist omöjlig att sköta, men lyckades ändå stänga skuldfri 1957. Den efterlämnar ett rykte som det mest inflytelserika colleget i den amerikanska experimentella konstens historia, liksom ett minne av en sorts öppenhet som kan kännas avlägsen idag. Bara det gör att skolan förtjänar att studeras närmare.

Håkan Nilsson disputerade 2000 på avhandlingen *Clement Greenberg och hans kritiker*, är lektor i konstvetenskap vid Södertörns högskola och i nya medier vid Högskolan i Skövde samt redaktör för tidskriften *Merge*.

Fakta och fiktioner

Ett samtal med Bernie Kirschenbaum

och Susan Weil

Av Helena Mattsson

För något år sedan åkte jag till Kalmar för att vara med i en tävlingsjury för ett offentligt konstverk. När jag kom fram stod alla projekten uppställda utom ett som precis anlant i en metallbox från New York. Boxen var stor och lätt. Anders Boqvist, som var projektledare, lossade på locket och lyfte upp ... en dom. Jag hade precis avslutat ett arbete som delvis berörde Buckminster Fuller. Jag var förbryllad, det var ju en av hans domer. I Kalmar? Varför? Vem gör ännu en sådan dom? Ganska snabbt fick jag förklaringen. Det var Bernie Kirschenbaum tidigare professor på Mejan som, fick jag höra senare, också arbetat med Fuller .

Under tidigt nittiotal i Stockholm var Bernie ett namn som ständigt fanns med. Jag hade flera vänner som hade honom som professor, och det var alltid något speciellt med Bernie, man talade om honom med både värme och respekt. Trots att jag ofta hörde talas om honom träffade jag honom aldrig då. Nu, många år senare, stötte jag återigen på honom, eller snarare hans verk. När jag började titta noggrannare på hans dom upptäckte jag att kon-

struktionen var speciell med en egen geometri jag inte tidigare sett.

I samband med att Bernie hade en utställningen tillsammans med sina gamla elever i Stockholm för ungefär ett halvår sedan, så ringde Ebba Matz (en av hans tidigare elever) upp mig och sa: "Du borde träffa Bernie, du vet, han har jobbat med Fuller och det skulle säkert vara intressant för dig att träffa honom. Här får du hans nummer." Så en förmiddag satt jag i köket hemma hos Bernard Kirchenbaum och hans fru Susan Weil. Det var någon dag efter vernissaget på Skulpturens Hus.

Bernie Kirschenbaum: Vill du höra något märkligt? Jag var väldigt tagen av gyllene snittet och allt sånt, och domens bas var en pentagon. Pentagonalen är väldigt intressant för att dess form har att göra med levande former, och den är i princip uppbyggd av gyllene snittet vilket de flesta inte inser. Genom att använda gyllene snittet började jag förstå att den här domens bas hade en slags logik. Jag upptäckte ett mönster som jag uppfattade som mycket islamskt. Du vet, man kan inte utveckla ett nytt mönster, men jag insåg att det här var första gången någonsin jag såg just det här mönstret. Jag tänkte att jag kanske borde skriva en artikel för Scientific American. Jag gjorde aldrig det. Tolv år senare – 1974 – presenterade Roger Penrose sitt icke-periodiska mönster vilket jag faktiskt hade utvecklat tolv år tidigare.

Susan Weil: Du använde mönstret i en skulptur som täckte golv och tak. Första gången du ställde ut verket var 1969 på Paula Cooper Gallery i New York.

BK: Istället för att hänga det på väggen och golvet placerade vi det på väggen och taket. Du kan se hur stort det är. Jag hade några vänner som var matematiker och jag visade dem det men ingen reagerade på att detta kunde vara betydelsefullt.

Helena Mattsson: Du utvecklade mönstret i nära kontakt med Buckminster Fuller. Hur såg ert samarbete ut?

BK: Vad som hände var... Sue (Susan Weil) gick på Black Mountain College för bland andra Joseph Albers och jag gick på Nya Bauhaus i Chicago för Moholy-Nagy med flera. Det här var i slutet av 40-talet och det behövdes inte mycket för att bli antagen. Det var bara att ringa upp.

HM: Så, de skolorna var inte alls populära?

BK: Nej nej...

SW: Det var lite speciellt för de attraherade alla dessa ovanliga och kreativa människor. Det var en liten gemenskap formad kring dans, musik och konst.

BK: Jag gick alltså 1948 på Institute of Design och Sue på Black Mountain och båda hörde Bucky (Buckminster Fuller) föreläsa. Det här var då han började resa runt och föreläsa och självklart kom han till båda skolorna. Så båda lärda känna honom oberoende av varandra.

and in 1950 he met Clemet Greenberg who gave lectures on Kant and modernist art. In due time, it would take until the late 50's, Noland became one of Greenberg's favourites. Many came down from New York on short visits. Greenberg once turned up with Helen Frankenthaler whose stay was short, just a couple of days, but productive and resulted in a couple of paintings and sketches. The opposite did also occur; teachers and students from Black Mountain went up to New York and hanged around artist bars such as the Cedar Tavern.

This might help to explain why so many artists that we associate with American high-modernism painting taught at the school. Robert Motherwell did so, on and off, from as early as 1945, Willem de Kooning in 1948 and Frans Klein turned up in 1952, after the Albers had left in 1949. The fact that modernist painting had a strong position at the school didn't mean that there was unanimity on what exactly constituted it. In Greenberg's view, Josef Albers was much to "geometric" and, after his return to figurative painting, de Kooning came to represent most of what Greenberg disliked in contemporary painting. Neither was there any consensus about the means and goals of the education. De Kooning preferred individual guidance while Albers taught groups. De Kooning believed that the students should develop into artists, something they, in his mind, could not do at a college. When Albers took over a summer class after de Kooning, six of the students left. Albers asked whether or not he had anything to do with it, de Kooning answered: "Of course. If they want to become artists they should get themselves a studio in New York".

As said, modernist painting was not the only artistic movement at Black Mountain. As early as 1948 artists such as John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller and Robert Rauschenberg appeared simultaneously at the college. The antagonisms should not be exaggerated: Rauschenberg has, on numerous occasions, said that Josef Albers was one of his most important teachers (even though he believed himself to be one of Albers worse students.) In 1948, Buckminster Fuller, Merce Cunningham and Elaine de Kooning all partook in John Cage's production of Eric Satie's *Le Piège de Médusa*. Even though Zen Buddhism already inspired Cage, it is not until the year after that he discovered *I Ching*, which led his interests towards chance.

The Albers left in 1949 and Charles Olson supervised the school until its end in 1957. 1949-51 seems to have been a tumultuous period with many incompatible wills and ideas regarding the mission and purpose of the school. The conflicts concerned whether or not the school should move towards a more conventional direction or uphold its experi-

mental spirit. Add to this the deteriorating finances as an important income was lost when the returning soldiers' right to further education disappeared and fewer students could afford the education.

The school kept the creativity and experimentation at a high artistic level. In 1951 Cy Twombly, Robert Motherwell and Robert Rauschenberg were all at Black Mountain. In the same year Katerine Litz taught dance together with composer David Tudor and she was still there when Cage and Cunningham came back in 1952. That year, Cage produced the famous *Theatre Piece No.1* at the school. Later on Cage emphasized how important the atmosphere at Black Mountain Collage was for the piece: "...the Happening business came about through circumstances of being at Black Mountain..."

Eventually, due to the low number of new students enlisting and the inability to find financiers, the situation became intolerable. Salaries could not, in part or at all, be paid out and the school's debt to its staff increased and when some former teachers wanted to take the school to court due to its debts, the race was, more or less, over. The school sold all its assets but ended up being impossible to run. Still it managed to close free from debts in 1957. It leaves behind a reputation as the most influential college in the history of American experimental art, as well as a memory of a kind of openness that may feel distant today. That alone makes the school deserving of a more careful study.

Håkan Nilsson obtained his PhD in 2000 on the dissertation *Clement Greenberg och hans kritiker* (*Clement Greenberg and his critics*). He is a lecturer in art history at Södertörn University College in Stockholm and in new media at University of Skövde as well as a founding editor of *Merge*

Fact and fictions

A conversation with Bernie Kirschenbaum

and Susan Weil

By Helena Mattsson

A couple of years ago I left for Kalmar to participate in a jury, deciding on a public artwork. When I arrived, all the projects were exhibited, or actually, all but one that had just arrived from New York in a metal container. Anders Boqvist, who led the project, raised the lid and lifted a dome. I had just finished a work that in part had connections to Buckminster Fuller. I was confused. It was one of his domes. In Kalmar. Why? Who would make another dome like that? I got the explanation rather promptly; it was Bernie Kirschenbaum,

former professor at the The Royal University Collage of Fine Arts in Stockholm, whom had also, I was told later, worked with Fuller.

In the early nineties Bernie's name was heard all the time. I had several friends that had him as a professor. There was something special about him; he was always talked of with warmth and respect. Even though I heard a lot about him, I never met him then. Now, many years later, I meet him again, or rather his work. When I scrutinized the dome I found that this dome was something special, it had its own geometry that was new to me.

In connection to an exhibition that Bernie had together with his old students in Stockholm six months ago, one of his former students, Ebba Matz, called me and said: "You should meet Bernie, you know he worked with Fuller and it would probably be interesting for you to meet him. Here is his number." Then one morning, it was a day or so after the opening of the exhibition at Skulpturens Hus, I found myself in Bernard Kirchenbaums kitchen, talking with him and his wife Susan Weil.

Bernie Kirschenbaum: Do you want to hear something weird? I was very taken by the golden section and all this, and the base of the dome was pentagon. The pentagon is very interesting because its form has to do with living forms, and the pentagon is basically the golden section and most people do not realize that. I started to find out, using the golden section, that the base of this dome had some kind of logic. I discovered a pattern that to me seemed to be very Islamic. You can't develop a new pattern, you know, but I realized that this was the first time I ever saw this pattern. I thought maybe I should write an article for Scientific American. I never did. Twelve years later Penrose came out with Penrose Tiling but I had developed Penrose Tiling twelve years before him.

Susan Weil: And you had that in a sculpture that covered the wall and the floor. The original show was 1969 in Paula Cooper Gallery, New York.

BK: Instead of the wall and the floor we put it on the wall and the ceiling. And you can see how big that is, I had some mathematician friends and I showed them this and no one realized that this might be important. There was no interest in symmetry at all in those days.

Helena Mattsson: You developed this in close relation to Buckminster Fuller. What did your collaboration look like?
BK: What happened was... Sue (Susan Weil) went to Black Mountain College with, among others, Joseph Albers and I went to the New Bauhaus in Chicago with Moholy-Nagy and others. So both of us went to situations that were Bauhaus situations. This was in the 40s and it did not take much to be accepted, it was just to show up.

HM: Kände ni två varandra under den tiden?

BK: Nej det gjorde vi inte...nu får du kanske hela mitt livs historia. I gymnasiet var jag väldigt intresserad av biologi och jag började universitetet som botaniker. Jag var uppenbart intresserad av växter, hur de växte och dess strukturer, men jag var missnöjd med skolan. På den tiden var jag intresserad av teater och jag arbetade som scenograf på drama-klubbarna på Cornell University där jag studerade. En dag sa en av lärarna till mig att några av de allra bästa scenograferna var arkitekter. Han sa: "Varför går du inte upp och tar dig en titt på arkitekturavdelningen?" Jag hade aldrig tidigare i mitt liv tänkt på arkitektur, men när jag kom upp dit så tyckte jag att det såg utmanande ut. Jag sökte till arkitekter hos på Cornell som var väldigt Beaux Arts.

HM: Vilket år började du där?

BK: 1947. Det var mycket nedsläående. Där mötte jag en kille som blev min vän – de brukade kalla oss för Cornell-tvillingarna – hans namn var William Wainwright. Vi bestämde att vi inte kunde stanna på Cornell, det var för hemskt. För mycket Beaux Arts, och vi var... moderna. En av hans vänner berättade om en skola i Chicago, och vi ringde upp och så klart blev vi ... (skratt) ...

SW: ... omedelbart accepterade.

BK: Båda lämnade Cornell och åkte till Institute of Design – skolan kallades så – och det var spännande. Bucky kom dit, kanske 1948, och gav en föreläsning och då lärde vi känna ho-nom. Sue lärde känna honom ungefär samtidigt på Black Mountain College, ungefär ett år efter att han byggde den där saken som föll ihop...

SW: Domen på Black Mountain.

BK: Det var inte en geodesisk dom, det var före dem. Hur som helst så tog vi våra examen, och min vän fortsatte till Harvard för att fortsätta skolan och sen fortsatte han till MIT dit Bucky också kom för att föreläsa. Han mötte alltså Bucky där och de bestämde sig för att göra något tillsammans. Under den tiden hade jag ett vanligt jobb på en arkitektfirma i Chicago. Jag slutade där och åkte till Cambridge och vi startade ett kontor tillsammans och Bucky skulle bli vår...du vet, Bucky var som en gud för oss.

HM: Jasså?

BK: Visst. Han hade en fantastisk karisma. Det finns få människor i denna värld som har en sån karisma och han sa saker som fascinerade oss. Tillsammans skapade vi ett litet kontor – två personer och en sekreterare på deltid – Bucky var aldrig där så klart, han var bara vår hederschef . Det var en tid då USA var mycket rädda för Sovjet och det bestämdes att det behövdes fler radarantennor. Antennerna brukade täckas över med gummisfärer vilka visade sig blåsa bort om vinden var för hård. Några personer ville försöka skapa stabila sfärer medan andra menade att det inte

gick. Det här var en diskussion som pågick i den amerikanska regeringens designkommitté vilken vi hamnade mitt i. De bestämde sig för att se vad vi kunde åstadkomma och gav oss lite pengar. Vi började göra några mindre strukturer och till slut fungerade det. Här fick två killar och en deltidsssekreterare ett av nationens största designjobb. Två personer som inte visste någonting...och Bucky som aldrig var där.

SW: Han ville inte att ni skulle göra det.

HM: Inte...

BK: Nej , jag tror Bucky var...

SW: Han var rädd.

BK: BUCKYS arbeten råkade ut för några olyckor. Visste du att en person dog i en av hans bilar?

HM: Nej...

BK: I Dymaxionbilen...

HM:...i den med tre hjul.

BK: Ja. Och sen var det en del andra saker. Du vet kanske att hans dotter dog?

HM: Ja. Hon dog i en epidemi som förvärrades av dåliga bostadsförhållanden vilket sägs ha bidragit till Fullers intresse för bostäder. **BK:** Han bodde vid den här tiden i sin lilla lägenhet i New York, i Forest Hills. Det var lustigt för han ritade på ett bord som var runt, men han kunde aldrig riktigt rita. Jag var uppe en hel natt och försökte övertala honom, för vi ville använda hans namn. Sluligen fick vi tillstånd att göra det och vi konstruerade sfärerna. Det här var 1952-53. Vi gjorde 31 stycken, och de hade diameter på 55 fot och ett omfång av fem åttondelar av en sfär så de skapade en riktig rymd och vi placerade en på Museum of Modern Art. Jag vet inte om du har sett den? Bucky hade en utställning på museet och han gick undan med oss och några andra personer och sa: "Jag är lite generös för jag har inte gjort någonting av det här."

HM: Vad hette ert kontor?

BK: Geodesics. Det var första gången vi använde termen geodesics. Så, i slutet av 1956 bestämde jag mig för att inte göra något mer åt militären. Anledningen till att vi hade börjat sammarbeta var för att vi ville rita hus. Vi trodde vi kunde lösa världsproblemen...

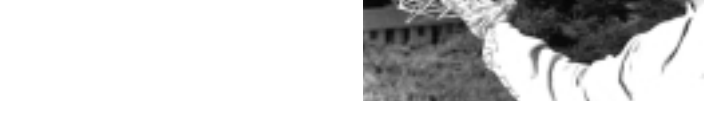
HM: Genom att använda domen till bostäder?

BK: Ja. Jag hade faktiskt livliga diskussioner med Bucky. Han talade alltid om effektivitet, men att ge alla ett individuellt hus är nästan så ineffektivt det någonsin kan bli. Man kan inte göra så. Jag sa: "Menar du att du ska ge alla en egen tvättmaskin när man kan dela på en i ett flerbostadshus?" Det fanns några arkitekter under den här tiden som utformade hus med fyra enheter, till exempel Mies van der Rohe. Vi argumenterade för det hela tiden och han var underligg för att han insåg allt detta. Han var en mycket märklig man ska jag säga dig...mycket märklig.

HM: Fuller hade också en märklig och komplicerad relation till arkitekter...



From left
Buckminster Fuller with model, BMC Summer, 1949 (Photo: Masato Nagakawa)
Bernie Kirschenbaum, Geodesic Dome, 1957
Susan Weil and Robert Rauschenberg, BMC, 1948 (Photo: Trude Guernonprez)
Bernie Kirschenbaum, Stockholm, 2004



up there and went to Cambridge and we decided to get together and form an office, and make Bucky our...you know, Bucky to us was God.

HM: Aha?

BK: Oh yes. He had terrific charisma. I mean, there are very few people in this world that have this charisma and he said things that were fascinating to us. So we formed this little office – two people and a part-time secretary – and Bucky was never there, of course, he was only our honorary president, he was always traveling. That was a time when the United States was very afraid of Russia and they had these radar antennas and they decided they needed more...and they used to cover them with rubber spherical...and these would blow away when you had them in a bad wind. So there were a few people interested in making it rigid but there were also some people that said it could not be done. So there was an argument in the United States designing committee and we got in the middle of this. They decided to try something – and they did. We started to make some smaller structures and they worked. Here are these two guys and a part time secretary – and we got one of the largest design jobs in the country.

SW: He didn't want you to do it...

HM: No?

BK: I think Bucky was...

SW: He was afraid.

BK: You know Bucky had a few accidents with some of his constructions. There were casualties of some of his cars, you know that?

HM: No...

BK: In the Dymaxion car...

HM: ...the one with three wheels.

BK: Yes, in the three-wheeled car. And then it was a bunch of other things. You know he had a daughter that died...

HM: Yes. She died in an epidemic infection that got worse -by lousy housing conditions - cold, humid and with bad air. This, it is said, started Fuller's interests for housing.

BK: He was living in New York at this time in his little apartment in Forest Hills and it was funny because where he drew, the table was round...(laugh)...he was not a very good drawer you know. I stayed up all night trying to convince him...because we wanted to do this name. Finally we got permission to use that. And we did these domes. This was in –52 or –53. We made 31 of them. They were 55 feet in diameter and five eighths of a sphere so it was quite a space and we put one in the Museum of Modern Art. I don't know if you have seen it? Bucky had a show at the museum and when we were there he took us and a few other people and said: "I am a little embarrassed, I have not done anything here."

HM: What did you call your office?

BK: Geodesics. That was the first time we used the term geodesics. So, in the end of 1956 I de-

BK: Ja, arkitekterna hatade oss. Jag kan säga dig att om vi mötte andra unga arkitekter i Cambridge så gick dom över till andra sidan vägen.

HM: Philip Johnson ...

BK: ...hatade Bucky. Han var den som sa...

SW: ...att man inte kan sätta in en dörr...

HM: ...i en dom.

SW: Det här var i ett framträdande som Bernie var med i och han reste sig upp och sa: "Man kan inte sätta in en mun i ett ansikte..."

BK: Under en period arbetade jag för en mycket känd ljus teknikner, Edison Price, och han ville att jag skulle gå till Philip Johnson som höll på att designa en byggnad och ville ha ljusinsläpp i form av geodesiska domer. Självklart gjorde jag inte det. Det mest intressanta med Bucky är att det mesta inte är speciellt originellt och att mycket är gjort av andra människor. Det är unikt med en person med en sån karisma, med ett sådant inre att han kunde få alla dessa människor att arbeta. Det är den otroliga biten.

SW: Han hade en massa människor omkring sig som kom på idéer och löste uppgifter åt honom, men han gav ingen något erkännande. Han var mycket snål på det sättet. Ta till exempel Kenneth Snelson som uppfann segretit ...

HM: ...ja det är rätt välkänt idag...

BK: ...han är fortfarande arg över det. Jag tycker att man ska skriva en bok om alla personer som faktiskt utförde arbetet, det skulle vara fascinerande. Det fanns en kille som hette Duncan Stewart som undervisade på universitetet i North Carolina och han visste allt om geometri. Han var en fascinerande människa. Sue hade en utställning i North Carolina och där, efter alla dessa år, träffade jag Duncan och det blev tydligt att vi hade varit...

SW: ...hållna från varandra.

BK: Ja, han såg till att vi inte träffades. Men jag vill inte ge någon idéen att jag inte ålskade Bucky, för jag ålskade honom och Sue ålskade honom ...

HM: Jag har hört om hans fantastiska föreläsningar.

BK: Han kunde tala i sex timmar eller mer.

SW: Mycket komplexa föreläsningar.

BK: Han hittade på egna ord, och satte ihop dem på sitt eget sätt.

HM: Det får mig att tänka på hur han byggde upp en bostad på ett nytt sätt. Han hade idéen när han ritade Dymaxion House att all service – som uppvärmning, elektricitet, vattenledningar m.m. – skulle befinna sig i en central kärna. Man skulle kunna plugga in allt från små objekt, som tvättmaskiner till hela enheter som badrum och kök, i den här kärnan.

BK: BUCKYS idé visade sig vara fel, det funkade inte.

HM: Ni hade en egen dom. Hur löste ni servicen?

SW: Vi hade värmepumpar och ledningar runt

hela huset, och på sommaren kunde vi kyla huset.

BK: Ända tills slutet av hans liv höll han fast vid idéen om den där kärnan i mitten, men det fungerade aldrig. Tro mig när en dom värms upp, då har man bekymmer. När jag började bygga Sues dom var det en annan person som hörde om den och ville att jag skulle rita en till.

HM: Så du projekterade en dom åt Sue?

SW: Jag ville ha en studio.

BK: Sue var gift med Bob (Robert) Rauschenberg, som också hade varit på Black Mountain. Han följde med Sue dit, de bröt upp...

SW: ... ja självklart bröt vi upp.

BK: Bob hade en vän, Dorothea Rockburn, en rätt så känd konstnär. Jag och Dorothea var goda vänner genom min dåvarande fru som också gick på Institute of Design, Ingaborg Pedersen. Ingaborg och Dorothea växte upp tillsammans i Montreal. Dorothea hörde att Sue ville bygga en studio i skogen, hennes föräldrar hade en bit mark i Connecticut, och sa till Sue:"Jag har en perfekt arkitekt för dig."

HM: Ja, på flera sätt visade det sig...det var alltså så ni träffades?

BK: Ja, och efter det gifte vi oss. Det är mer komplicerat för Bucky hade med en mycket känd världskarta i Life Magazine [Dymaxion Map red.] och Sue och hennes pappa brukade vika ihop den. På så sätt var hon bekant med Bucky och den strukturen innan vi byggde domen. Ja, det är lustigt, att allt föll på plats. Men tydligen är vi samma sorts människor. På den tiden var man ganska ensam om man hade idéer som vi. Vi var en liten grupp.

HM: När du talar om en liten grupp, innefattar den de abstrakta expressionisterna?

BK: Ett fåtal, men vi var lite yngre. Folk var inte rädda att berätta om vad de gjorde, för ingen trodde att konst var värt något. Folk var öppna och ärliga, och vi bjöd in varandra till våra ateljéer och det var samma sak med Bucky-gruppen.

HM: Så konst hade låg status under den här tiden?

BK: Den hade ingen status alls.

SW: Men konsten var mycket intressant, spännande och livlig.

HM: Vad höll Fuller på med under den här tiden? Hade han fler kontor?

BK: Han startade ett företag i North Carolina tillsammans med en man, Shoji Sadao, som också gick på Cornell så jag lärde känna honom 1946, tror jag. Han var japan – amerikan och hade mycket starka kopplingar till (Isamu) Noguchi. Känner du till honom?

HM: Ja, han har gjort den kända skulpturen av Fullers huvud.

SW: Det är en vacker skulptur.

BK: Något som är intressant och som ingen pratar om är att BUCKYS frus far var en relativt känd arkitekt. Han influerade Bucky på många sätt, som när det gällde billiga bostäder. Han hade ett hus som han lät sin dotter och Bucky



was worth anything. People were very open and honest, and you invited each other to your studio and it was the same with the Bucky group.

HM: So the status of art was very low?

BK: It had no status at all.

SW: But the art was very interesting, so exciting and lively.

HM:What did Fuller do during this time? Did he have other offices too?

BK: He started a company in North Carolina with a man, Shoji Sadao, who also went to Cornell so I knew him in 1946, I think. He was a very smart guy, Japanese-American, and he had a very strong connection to Noguchi. You know him?

HM: Yeas, he made that famous sculpture of Fuller's head.

SW: That is a beautiful sculpture.

BK: Something interesting that people never talk about is that Bucky's wife's father was a rather famous architect. He started Bucky on a whole bunch of things, like cheap housing. I do not remember his first name. He had a house in the village that he let his daughter and Bucky move into. In this house was Bucky, his wife, Noguchi , Calder and a lighting designer, and they were all doing their stuff at the same time. Everyone was young and able to do what they wanted in this house.

SW: It is interesting how a group of creative people give each other energy.

HM: The Bauhaus tradition seems to have been more influential for art then for architecture in America?

BK: Yes. I used to work at Skidmore, Owing and Merrill, and because I worked as a designer I got paid the least. You know everyone worked there, it was 400 people and 80 designers. When starting to work with the dome I stopped at SOM. Suddenly this guy phoned, Edison Price and he said: "I got your name from the Museum of Modern Art and I want to build a dome". I came down to New York and went to his place and he just rented a new building and the roof was completely empty and wanted to build a dome on the roof. I thought, this is something. It was in the beginning and there were no domes around. Of course it did not work out because of the money. But I had no work so I started to work for him and that became a long project, I worked for him for almost 35 years off and on. He had a big shop and he let me do my sculptures there and he liked to build artist's work. He was very friendly with Noguchi who built all original sets for Martha Graham in this guy's shop. So there were many artists around there. I built a lot of Ellsworth Kelly's first sculptures when I was working for Edison. I heard about this gallery Park Place and for some reason one day I decided to go there. No one was there and when I started to walk out I met two guys working with Kelly and they

flytta in i. I huset höll Bucky och hans fru, Noguchi, Calder, och en ljusdesigner till och alla gjorde sina egna saker. Alla var unga och lovande och kunde göra precis vad de ville i det huset.

SW: Det är intressant hur en grupp kreativa människor ger varandra energi.

HM: Man kan notera att Bauhaustraditionen tycks ha påverkat konsten mer än arkitekturen i Amerika.

BK: Ja. Jag brukade arbeta på Skidmore, Owing and Merrill, och eftersom jag arbetade som designer fick jag mindre betalt. ..(skratt)...Du vet, alla arbetade där, det var ca 400 människor och 80 designers. Plötsligt ringde ljusdesignern Edison Price och sa: -Jag fick ditt namn från Museum of Modern Art och jag vill bygga en dom. När vi började arbeta med domen då slutade jag på SOM. Jag åkte ner till New York och hans ställe. Han hade precis hyrt ett nytt hus och taket var helt tomt och han ville bygga en dom där. Det här var tidigt och det fanns inte många domer. Naturligtvis fungerade det inte, det blev för dyrt. Jag hade inget jobb så jag började arbeta hos honom, och det blev långvarigt, till och från i 35 år. Han hade en stor verkstad och jag fick göra skulpturer där och han tyckte om att utföra jobb åt konstnärer. Han var vänlig mot Noguchi som byggde alla grejer för Martha Graham i den verkstaden. Så det var många konstnärer där. Jag byggde flera av Ellsworth Kellys första skulpturer. Jag hörde talas om galleriet Park Place och av någon orsak bestämde jag mig en dag för att gå dit. Det var ingen där men när jag började gå ut mötte jag Kelly med två killar och de visade mig runt och en frågade: "Jag skulle vilja att du hade en utställning här, du kan visa domerna." Så det här var den första utställning jag hade med de geodesiska domerna och jag gjorde också en affisch som man kunde klippa till och forma som en dom. Det här var 1966. Affischen dök upp i Drop City och alla andra hippiekolonier i öknen och de använde affischen till att bygga domer. Bucky tyckte att det var bra. Vi sa: "Herre gud, arkitektvärlden kommer att tycka att du är helt...du skämmer ut dig. Det är som en serieteckning av ditt arbete." Och det var precis vad som hände, det här var den värsta tiden.

HM: Hur reagerade Bucky på den utvecklingen?

BK: Han tyckte att det var toppen! Inga problem.

SW: Samtidigt sa de på galleriet...

BK: "Du är en skulptör, gör ett verk för skulpturutställningen." Det gjorde jag och det satte igång mig.

HM: Hur hamnade du i Stockholm?

SW: Det är mitt fel. Jag hade en utställning i Stockholm och Jan Häfström såg mitt arbete som han kände till från PS 1. Han ålskade PS 1, han hyrde en plats där, och han pratade



showed me around and then one guy said: I would like you to have a show here, you can show the domes. So this was the first show I had of the geodesic domes, and I made a poster that you could cut and make into a dome. This is in 1966. The poster then went to Drop City and all these hippie colonies in the desert, so they used the poster to build their own domes. Bucky thought this was good. We said: "Oh my god, the architecture world will think you are just...you will ruin yourself. It is like a cartoon of your work." And that is what happened. This was the worst time.

HM: How did Bucky react to this development?

BK: Oh, he thought it was great! No problem.

SW: At the same time at the Gallery...

BK: ...they said: "You are a sculptor, do a piece for the sculpture show". That was what I did and this started me off.

HM: How come you ended up in Stockholm?

SW: That is my fault. I had an exhibition in Stockholm and Jan Häfström saw my work. He knew my work because I was at PS 1. He loved PS 1 and he sublet a space there for himself. He spoke to Anders Tornberg and he said: "You have to see this woman's amazing work". So next time Anders came to New York he came to visit me.

BK: It was a love affair between Anders and Sue.

SW: Not physical, we had a psychic love affair. Anyway, I was with his gallery for many years, so we came to Sweden very often. I think I had seven shows at Anders' place, and meanwhile we got to know the Swedish art community very well and Bernie got involved at the Royal College of Fine Arts and asked to be a professor there.

BK: I was a friend to Bård Breivik and he was a professor there. He asked me if I would take his place for a few months. This was in the early eighties, and then I started as a professor in '85. I stopped '92, I got too old. You know how it is like here, when you are 65 you are dead, you are finished.

HM: I'd like to turn back to Fuller and art. It seems like he has been very influential for artists. How come?

BK: Well, he was not that influential. You know it was the Black Mountain, they did the first happening there. Bucky was like a bad actor in that.

HM: Yes, it is this theatre piece with John Cage and Merce Cunningham, which they claim to be the first happening.

SW: It is not that one, but another event at Black Mountain.

BK: But it is hard to say, everyone wants to claim to be the first one.

SW: It preceded other happenings ...

HM: So, what was it? What did they do?

SW: Different things happening all at once, disconnected but connected in space.

med Anders Tornberg: "Du måste se den här kvinnans fantastiska arbeten". Nästa gång Anders kom till New York så besökte han mig.

BK: Det var en kärlekshistoria mellan Anders och Sue.

SW: Inte en fysisk men en mental. Hur som helst, jag var på hans galleri under många år så vi kom ofta till Sverige. Jag tror jag hade sju utställningar hos Anders och under den tiden lärde vi känna den svenska konstvärlden väldigt väl. Bernie blev involverad i Konsthögskolan och fick en förfrågan att bli professor där.

BK: Jag var bekant med Bård Breivik som var professor här, och han undrade om jag kunde ta hans plats för några månader. Det har var på tidigt åttioatal och jag började som professor 1985 och slutade 1992. Jag blev för gammal. Du vet hur det är här, när du blir 65 är du död, du är slut.

HM: För att vända tillbaka till Buckminster Fuller och konst ... det verkar som Fuller influerade många konstnärer. Hur kommer det sig?

BK: Han var faktiskt inte så betydelsefull skul-le jag säga. Du vet, det var på Black Mountain de gjorde den första happeningen. Bucky var som en dålig skådespelare i den.

HM: Ja, det är teaterstycket med John Cage och Merce Cuiunningham som de hävdar var den första happeningen.

SW: Nej, det är inte den utan en tidigare.

BK: Men det är svårt att säga, alla vill hävda att de var först.

SW: Den föregick andra happenings...

HM: Så, vad var det? Vad gjorde dem?

SW: Olika saker hände samtidigt, frånkopplade från varandra men relaterade i rummet.

BK: Men det var inte som andra happenings. En av mina nära vänner är Robert Whitman.

Han gjorde tidiga teaterpjäser här i Stockholm också. Frågan är om inte han var före någon annan i happening-världen.

SW: Han var en ung person kopplad till Alan Kaprow.

BK: Ja. De gick alla på Rutgers. Det var märkligt för ingen av de var konstmänniskor. Alla gick på universitetet och tog en kurs i konst hos en och samma person, och alla blev de kända konstnärer. De var lite yngre än vi. Jag frågar mig fortfarande hur det kunde hända. Femtiotalet var en intensiv tid i New Yorks konstliv. Vi gick till Cedar Tavern och där mötte man alla, och så var det Klubben varannan vecka som vi också gick till.

SW: Jag var ung på den tiden. Jag var 18 år när jag gick på Black Mountain och 21 eller 22 när jag kom till New York

BK: Det var en bra tid, det måste jag säga. Alla pratade med alla och det fann inga uppdelningar. Naturligtvis tjänade konstnärer inga pengar.

HM: Var några arkitekter del av denna lilla gemenskap?

SW: Några, och några var både och, som Tony Smith som både var konstnär och arkitekt.

BK: Ja, just det. Du vet Tony var den som sa till Pollock att måla blå stripes i målningarna. Det här handlar mer om berömmelse än...du vet Bucky var mycket medveten om sin egen berömmelse. Han sparade varje teckning...

SW: Du besökte en utställning med hans teckningar och han hade inte gjort en enda. Du hade ritat tre.

BK: Det var mycket upprörande. Det var fullt av ritningar, hälften gjorda av mig och hälften av Will. De kostade 10 000 dollar styck. Tyvärr är det endast sju av oss som jobbade med Bucky kvar. Vi har talat om att samlas...

SW:...och göra en historisk genomgång...

BK: När man läser på nätet om Bucky är det helt annorlunda än vad det var i början.

SW: Ja, det är vad som händer när det blir historia – fakta blir till fiktion.

”Hjärtats ljusa inferno”

Av Miriam Acuna

”Took the ashes out an swept and dusted. Cleaned the copper scuttle and filled it with coal. Carried it upstairs. I was black by then and I wiped my hand across my nose and mouth to black me some more.”

Hon tvättar hans fötter, putsar hans skor och för dem ibland till sin mun (en av deras favoritritualer); han böjer sig ned och slickar de smutsiga läpparna. Smuts och kärlek, två olika slags excess, lika ofrånkomliga. Rester, svett, partiklar, vibrationer, fläckar, damm, spår. I Hanna Cullwicks dagbok och alla de brev hon skrev från 1857 och femtio år framåt var smutsen hennes favoritämne, smutsen och kärleken till poeten Arthur Munby. Detaljerat antecknar hon den vardagliga frenetiska städningen och underliga kärleksritualer. Stolt över sitt arbete som piga skrämmar hon förbi-passerande överklassmän på trottoaren med fräcka och grova gester, och även detta notarar hon med nöje i sina brev. Obygt poserar hon och skapar ”iscensatt fotografi” i slutet av 1800-talet, stolt visar hon sin stora kropp och ofta färgar hon sitt ansikte svart. Hon teatraliserar sin egen identitet, upplöser hierarkier och bekräftar sig själv i en dionysisk njutning. Det är inte Arthur Munby som ”författar”, som tar hennes plats, utan i stället ber han henne vådjanade att hon ska skriva. Hennes rättframma stil skär tvärs genom bilder och ord i en omvandling av sociala värden, en aktion där kategoriseringar blandas ihop, blir ore, flytande, störtar samman. Hennes gestaltning är förvånansvärt radikal än idag – den visar på modernitetens öppenhet som den skenbild den är. Några av Cullwicks fotografier och tex-

ter visades på utställningen ”Speglingar” på Kulturhuset i Stockholm tillsammans med verk av Claude Cahun, Virginia de Castiglione och Cindy Sherman. Fyra skarpa blickar som destabiliserar det feminina och gör det till ett begrepp med oklar referens. Könrollera är på flykt, de suddas ut och deformeras, blir monstruösa, upplöses och skulpteras om på nytt.

Som Bataille säger: ”Varat verkar vara utanför passionens rörelser. Men snarare gäller motsatsen: vi kan aldrig representera varat utanför passionens rörelser.” Detta är den största provokationen mot förnuftet, precis som döden. I ett föredrag från 1952, ”Anteckningar om lyckan”, talar han om icke-vetandet och skratret som paradox – ”ett vetande om frånvaron av allt vetande”, och han påstår att all kunskap redan från början är ett slags förtryck (slaveri). Paradoxen är att detta i sig inte kan meddelas till någon annan, om det inte sker i form av en lek.

Förnuftets projekt blockerar i sin aseptiska form den kroppsliga dimension som inte låter sig behäskas eller nämnas, det mörker som skär tvärs genom diskursen. Passionen ställer oss inför varat som rörelse och fara, ett brott som inte ligger i framtiden, utan i nutidens sätt att omvandla oss själva och göra det förlutna till en aktion. Kvinnobilden har alltid varit på flykt, som vore hon själv ett tomrum, oväntade parenteser i talet, en diskontinuitet som riktar sig mot historien.

”Undantagets mani” kallar Claude Cahun sina experiment framför kameran. Hon är både poet och konstnär och ser det visuella som ett utforskande, en lek med metafysiska föreställningar. I en serie självporträtt blir jaget till ett ambivalent landskap, en oändlig överlagring av masker som bildar en polymorf identitet. Hon använder olika material som sand, insekter, cigarreter, skal, fjädrar. Hennes korta hår i rosa eller ofta helt rakade huvud synliggör kroppens materiella tillstånd. I ett slags tömning av språket söker hon sig till det symboliska som vore det en anti-materia, en onåbar tystnad mitt i kroppen. Hon blir androgyn, sedan till vampyr, ängel, man, häxa, flicka, självplågare, slav. Rollerna upplöses, glider isär, svämmar över. Hon var del i den surrealistiska rörelsen i Paris, tillsammans med Breton och Eluard, och i den trotskistiska oppositionen inom kommunistpartiet. 1934 publiceras hennes essä om poesisn och den revolutionära kritiken, ”Les Paris sont ouverts”. Tillsammans med Bataille deltog hon i rörelsen ”Contre-attaque”, och hennes fotografiserie ”Coeur de Pic” visas på den internationella surrealistiska utställningen i London 1935.

Grevinnan Virginia de Castiglione, nästan jämnårig med Hanna Cullwic, intar snarare kvinnans traditionella roll som ”den sköna naturen” men i på ett brutalt sätt tar hon rollen

till dess yttersta gräns så att hennes egen kropp och identitet blir till ett eget excentriskt verk. ”Det är djärva fotovinklar. Lek med speglar, ljus och mörker”, skriver hon på bildens baksida till den fotograf hon samarbetar med, Pierre-Louis Pierson. Hon gjorde hundratals självporträtt, små handkolorerade bilder, där fotograferingen blir till hennes livs scen och sker i hennes regi. Hon gestaltar sig självt i ett teatralisk spel som Lady Macbeth, nunna, man, operahjältinna och Hjärter dam (Napoleon var en av hennes många älskare). I en oförlätlig gest visar hon sina nakna ben under en tid där kvinnans ben tillhörde det mest intima, och inför en skandaliserad parisisk borgerlighet gör hon entré på en kejserlig bald, barfota i guldsandaler (de syndiga fötterna dokumenteras även nakna framför kameran). Jungfru Maria med hårda plastbröst blir den nutida versionen av den heliga modern hos Cindy Sherman, som är den mest kända konstnären för oss av alla fyra, men ett intelligent urval av hennes verk skapar en givande dialog med de andra. Alla fyra tar steg bortom givna gränser, deras egna kroppar blir till slagfält där identiteten framställs som konfrontation, aktion och inte substans – ”det icke-vetandets utmaning” som Bataille föreslår, som en logik för det oförutsägbara.

Nationella identiteter fungerar som exkluderande kategorier, där den politiska makten förkroppsligas i en bild av ett territorium. I detta perspektiv innehåller frågan om svensk identitet och konst flera risker, inte minst illusionen att tro sig kunna undvika dem. Utställningen ”Svenska hjärtan” på Moderna Museet försöker undersöka hur den svenska identiteten ser ut idag, och antyder att de senaste decenniernas förändringar innebär att svenskheten bör omdefinieras.

Ett bra exempel på detta problem är ett projekt på Valands Konsthögskola, som tydligt visade hur laddad denna problematik är inom svenska konstvärlden. Elever med utländsk bakgrund som sökte sig till det femåriga programmet på Konsthögskolan blev i stället erbjudna att gå den ettåriga kursen ”Sverige/omskapat”. Projektet startade 2001 och var tänkt som en ”fördjupningskurs för personer med internationell bakgrund och konstnärlig högskoleutbildning, som inte blivit inlemmade i det etablerade konstlivet”. Att rotlöshet, exil och överskridande av nationaliteter är en av den moderna konstens grundförutsättningar torde vara en självklarhet. Trots det framställs i Sverige 2001 nationella bakgrunder som ett problem och positionerna lades fast från första början. Det mest absurda var att många av kursens deltagare var födda eller bodde i Sverige sedan barndomen. Det subjektiva förbinder sig med maktstrukturer, i detta fall en konstitution, där ett dikotomiserat tänkande gör ”svenskheten” till utgångspunkt och nationaliteter tar överhan-

den över skapandet, eller helt enkelt: institutionernas vansinne. Picasso och Duchamp kan vara glada att de åkte till Paris och New York och inte till Göteborg. Förvisso mötte projektet omfattande kritik och kursen avskaffades 2003. Men exemplet säger ändå något om hur konsten fortfarande idag är förbehållen till en elit, där etnicitet, kön och klass till stor del är avgörande.

Låt oss återvända till ”Svenska hjärtan”. Lars Nittves katalogtext är en intressant beskrivning av hur stabilitet grundar sig i instabilitet, och den behandlar hans upplevelser av det heterogena London. Men efter att ha läst den dyker frågan ofrånkomligen upp: var finns en sådan verklighet i Sverige? Med andra ord, hur många utländska konstnärer får tillträde till den svenska offentliga konstscenen? Och då är det viktigt att påpeka att termen ”invandrare” inom de olika hierarkier som uppstått inte benämner dem som kommer från Tyskland, USA, eller England, och som dessutom kan få högre status än svenskar. ”Invand-rare” bestäms i förhållande till en maktposition som avgör vem som är tillhörig eller ej, och där även de som har svenska som modersmål kan drabbas beroende på att de har ett visst efternamn.

Den moderna konsten befinner sig i den paradoxala situationen att legitimeras av en traditionell, despotisk elit och en marknad där institutioner, staten eller överklassen utgör dess möjliga köpare. Konstens genom-brytande kraft ställs då i direkt konfrontation med en hegemonisk makt, och särskilt i Sverige. Att representera det uteslutna blir då en strategisk resurs, och oftast till en chic pose för att få tillträde till en elit som behåller sina starkt laddade fördomar, där avantgardet tillhör spelet och assimileras i det som en komplementär motpart bland ”likar”. Denna uteslutande logik paketeras ofta i en eklektisk retorik om öppenhet, där undantaget existerar för att bekräfta regeln, begrepp som ”kvinnlig”, ”arbetarkonst” eller det nu gällande ”invandrar-konstnärer” anspelar på en given norm där konst alltså *inte* bestäms genom konst.

Mera komplex och smärtsamt blir problematiken när nationella identiteter blir ett projekt, föremål för undersökning och omskolning. Kategorierna ”svensk” eller ”icke- svensk” fungerar då som en norm och blir kvävande både om man lyder eller avviker från dem. Detta kommer också till uttryck i den svenska konsthistorien, från impressionismen till senmodernismen.

Det är då avgörande att skilja mellan identitet och maktstrukturers stockkonservativa drag. Människors konstanta nyskapande av identitet blir till en mikropolitisk process där en *annan* giltighet står på spel – en symbolisk strid där norm och avvikelse skapar andra sammansättningar. Maktens antienergi, som Foucault kallade det, blir på så sätt aldrig fri

er words, how many foreign artists have access to the official scene of Swedish art? And it should also be remembered that the term “immigrant,” within the established hierarchies, does not refer to people from Germany, USA, or England, who might even acquire a higher status than Swedes. “Immigrants” exist in relation to a power determining who belongs and who doesn’t, and where even those who have Swedish as their first language can be victimized because they have a certain family name

Modern art finds itself in a paradoxical situation of being legitimized by a traditional despotic elite, and by a market where institutions, the state or the upper class constitutes its buyers. The disruptive force is directly confronted with a hegemonic power, and especially so in Sweden. Representing the excluded becomes a strategic resource, and very often a chic pose that enables you to access an elite that preserves its traditional prejudices, where the avantgarde belongs to the game and is assimilated as a complementary party among “equals.” The excluding logic is often packaged in a rhetoric of openness, where the exception is there to confirm the rule, and concepts such as “women” or “workers” art, or the current “immigrant” art, allude to a given norm where art is not determined through art.

The problem becomes more complex and painful when national identity becomes a project, and the object of investigations and re-educations programs. Categories like “Swedish” and “non-Swedish” acquire the status of norms, and they become equally repressive both when they are obeyed and deviated from. Cases of this are many in Swedish art history, from Impressionism to late Modernism.

It is of course imperative to make a distinction between identity as such and the violently conservative aspects of the established power structures. The constant recreation of identities is a micropolitical process where a different validity is at stake – a symbolic conflict where norm and deviation give rise to other assemblages. The anti-energy of power, as Foucault called it, is never free from contradictions, and it creates openings in the institutions, a *loss* of norms where something new might occur. Many expressions are born outside of the “city beautiful”, although these phenomena are no doubt more common in the word of film and music, where the audience is more heterogeneous; in the art world, graffiti has occasionally had this function, at least on an imaginary level.

The exhibition contains, among other things, an interactive video installation by Torgny Nilsson, where the unconscious force of the norm is embodied in projections of large faces in constant change, and where the

från motsägelser, och ofta uppstår öppningar i institutionerna som synliggör just den *norm-förlost* där något nytt kan ske. Många uttryck föds utanför den ”fina” staden även idag, fenomen som säkert är mer vanligt i film- och musikvärlden, där publiken och marknaden är heterogen; inom konstvärlden har tidvis grafitti kunnat fungera på liknande sätt, åtminstone på ett imaginärt plan.

I ”Svenska hjärtan” visas bland annat Torgny Nilssons interaktiva videoinstallation (utan titel, 2003), där normens omedvetna kraft tar form i projektioner av stora ansikten som konstant förändras och där betraktarens interaktion själv blir föremål för en ständig bedömning. Det är en gestaltning av ett stumt avstånd, men även ett psykologisk spel där betraktaren kan få möjlighet att gång på gång trycka på fel knapp – det här är ju konst tack och lov! Måns Wranges verk OMBUD riktar sig till ”ensamhet”, och det gestaltar en stillsam kontaktlöshet i statistikens form, en detaljerad undersökning av frånvaron, av byråkratins metafysik som rör sig runt sin egen tomhet. Dejan Antonijevic avslöjar med ironi myternas kraft: ett fotografi av ett pass visar hur en amerikansk ambassadtjänsteman för hand, strax under visumstämpeln, tillägger en försäkran om att passinnehavaren är ofarlig: ”Travelling with Swedish girlfriend”. De stereotypa bilderna präglar med absurd grymhet både ”svensket” och ”utanförskapet” som ett slags readymade. Under signaturen FA+ gör Ingrid Falk och Gustavo Aguerre själva utställning till en metafor. I en lek med kategorier visar de dockor av sig själva tillsammans med Latin Kings, och markerar en position genom att i en provocerande gest ställa sig direkt vid ingången – inte innanför och inte helt utanför, utan precis vid gränsen, en imaginär gräns i det rum som ännu inte existerar.

En fråga som kan ställas till utställningen är vilket perspektiv den själv intar? Många verk bidrar till frågan med en intressant ansats, men utställningen är lika präglad av motsägelser som frågan själv. Vissa val och placeringar känns ibland som ett försök att ge för snabba svar på svåra frågor och färgas av en naiv banalitet. Att tro sig kunna ta ”andras plats” har mer att göra med konstvärldens strategier för att få uppmärksamhet, och dessutom en mekanisk konstnärligt svagt effekt. Ett fenomen som speglar vår kulturs dekadens, vår narcissism och besatthet av skuld.

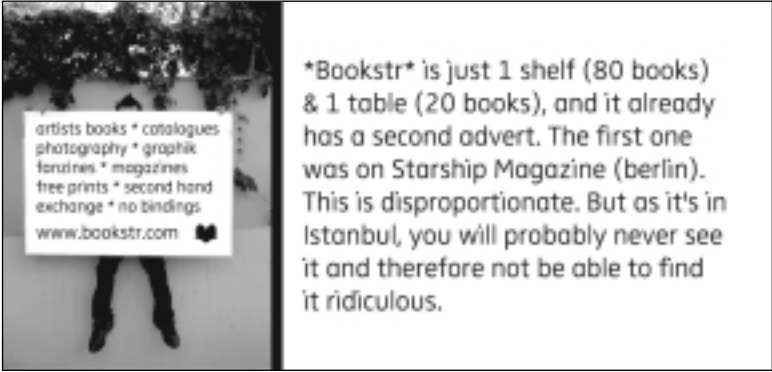
Den konstnärliga diskursen har alltid varit intimt kopplad till institutionerna, till en förnuftig administrativ struktur, men däremot har verket i sin mångtydighet ett rörlig tillstånd som ibland kan te sig problematiskt för institutionen, och verkets materialitet och symboliska kraft ställs då ibland inför kravet på att kunna bli ett vetande. Något sådant kommer till uttryck i hängningen av Juan Pedro Fabra Guemberenas *True Colours*

(2002) som ställs mot Annikas von Hausswolfs *Tillbaka till Naturen* (1993). Här föregår sva-rel frågan, och i stället för att erfaras behand-las konsten som ett objekt vars betydelse är bestämd i förväg. Vore det inte mer befriande att låta betraktaren själv ställa frågan? Den introducerande skylten berättar for oss att ”svenskar är blonda och älskar naturen” som ”bruksanvisning” skulle den kunna ha fungerat som ironi om verket ersatts med en annan skylt som anger dess motiv, material och datum. Med andra ord: konsten blir till *bevis*. Verket reduceras till att bli information, och det är inte längre bärare av upplevelser. Teorins förhållande till verket borde inte vara en ”applikation av begrepp”, utan snarare en öppning som gör båda än mer mångtydiga. Men denna friktion mellan verken och utställ-ningsen helhet avslöjar att ”svenskhet som projekt” inte längre går att styra. Med andra ord, ingen kan bestämma i förväg vad svensk identitet är idag – däremot kan vi försöka *upptäcka* det, vilket innebär att konfronteras med det vi inte vet i förväg. Man kan säga att frågan vidrör ett dolt sår, och synliggör institutioner-nas neurotiska försök att legitimera sig själva. Ett eklektiskt val av verk, en intressant katalog som motsägs av själva utställningen, det tränga utrymmet, placeringen i museets undervåning, valet av externa curatorer – allt detta gör att man lätt kan läsa utställningen som ett symptom (och man vill gärna tro att detta inte har något med den nya svenska konsten att göra...). Det undviker just den far-liga zonen av intensitet, den mångtydighet som genomkorsas av motsägelsefulla krafter, dit konsten i sina bästa ögonblick kan leda oss. Som Virginia Woolf en gång skrev: ”något har vi förstört med vår närvaro, kanske en värld. Trots det kan vi fortfarande andas.” (Vågorna).

Miriam Acuna är poet, och bor och arbetar i Stockholm.

Hannah Cullwick, *Diaries of Hannah Cullwick, Victorian Maidservant* (Rutgers University Press, 1984).
Bataille, George, ”Det icke-vetandet och skratret”, *Oeuvres complètes*, vol 8 (Paris: Gallimard, 1973).

Birgitta Rubin, ”Stämpla oss inte som invand-rarkonstnärer”, DN Kultur, 15/7/2003.



“The Light Inferno of the Heart”

By Miriam Acuna

”Took the ashes out an swept and dusted. Cleaned the copper scuttle and filled it with coal. Carried it upstairs. I was black by then and I wiped my hand across my nose and mouth to black me some more.”

She washes his feet, shines his shoes and sometimes touches them with her mouth (one of their favorite rituals); he stoops down and licks the dirty lips. Dirt and love, two forms of excess, equally unavoidable. Remains, sweat, particles, vibrations, stains, dust, traces. In Hanna Cullwicks’ diaries and in all the letters she wrote from 1857 and onwards, dirt was her favorite topic, dirt and her love for the poet Arthur Munby. She notes in detail the everyday frenetic cleaning and weird love rituals. Proud of her work as a maid, she scares bypassing upper-class men on the sidewalk with daring and gross gestures, and this too she notes with great satisfaction in her letters. She poses unabashed and creates “staged photography” at the end of the 19th century, she proudly displays her large body and often dyes her face black. She makes her identity into a theater, dissolves hierarchies and affirms herself with a Dionysian pleasure. Her place is not assumed by Arthur Munby the “writer,” instead he ask her, beseeches her, to write. Her candid style cuts through images and words in a displacement of social values, in an act where categories are mixed together, become impure and fluid, where they collapse. Her work retains its radicality even today – it shows the openness of modernity as the mirage it has always been. Some of Cullwick’s photographs and texts were shown at the exhibition “Reflections” at Kulturhuset in Stockholm, together with works by Claude Cahun, Virginia de Castiglione, and Cindy Sherman. Four penetrating gazes that destabi-lize femininity and makes it into a concept with an unclear denotation. The gender roles are escaping, they blur and become de-formed, even monstrous, dissolve and are sculpted anew. As Bataille says: “Being ap-pears to be outside of the movements of pas-sion. But in fact the opposite is the case: we can never represent being outside of the movements of passion.” This is the utmost provocation for reason, just like death. In a lecture from 1952, “Notes on happiness,” he talks about non-knowledge and laughter as a paradox – “a knowledge of the absence of all knowledge,” and claims that all knowledge al-ready from its inception is a kind of repression (slavery). What is paradoxical is that this can-

not be communicated to anyone, unless it is in the form of play.

In its aseptic form, the project of reason blocks the unnameable and uncontrollable bodily dimension, the darkness that cuts through discourse. Passions confront us with being as movement and danger, a break not situated in the future, but in the way in which the present transforms ourselves and turns the past into an action. The image of woman has always been on the sex, as if she were herself a kind of void, unexpected parenthe-ses inside speech, a discontinuity directed against history.

“The mania of exception,” this is the name Claudia Cahun gives to her experiments in front of the camera. She is a poet and an artist; visibility for her is an exploration, a game with metaphysical conceptions. In a series of self-portraits the ego turns into an ambivalent landscape, an infinite superimposition of masks that form a polymorphous identity. She uses materials like sand, insects, cigarettes, shells, feathers. Her short pink hear, more often her shaved head, projects the material state of the body. In an emptying out of language she approaches the symbolic as if it were an anti-matter, an unattainable silence inside the body. She become androgynous, then a vampire, an angel, man, witch, self-tor-turer, slave. The roles dissolve, drift apart, overflow. She was part of the Surrealist move-ment in Paris together with Breton and Eluard, and in the Trotskyist opposition within the Communist Party.

In 1934, her essay on poetry and revolution-ary criticism, Les Paris sont ouverts,” is pub-lished, she takes part, together with Bataille in the “Contre-attaque” movement, and in 1935 her photo series *Coeur de pic* (*Wood-pecker*) is shown at the International Surreal-ist Exhibition in London.

The Countess Virginia de Castiglione, almost the same age as Hanna Cullwic, assumes the traditional female role of “beautiful nature,” but in a brutal way she pushes this to its limits so that her body and identity becomes a new excentric work. “These are bold photographic angles. Games with mirrors, light and dark-ness,” she writes on the back of the image to her collaborator, the photographer Pier-re-Louis Pierson. She made hundreds of self-portraits, small hand-colored images, where pho-tography becomes the stage of her life, a play directed by herself. She portrays herself as Lady Macbeth, as nun, man, opera heroine and Queen of hearts (Napoleon was one of her many lovers). In an unforgiveable gesture she shows her naked legs in an era where a woman’s legs belonged to the utmost intima-cy, and in the face of a scandalized Parisian bourgeoisie she makes her entry at a Royal ball, barefoot in golden sandals (the sinful feet

are once more documented by the camera). In Cindy Sherman, Virgin Mary with hard plastic breasts becomes the contemporary version of the holy mother. She is no doubt the most well-known of the artists, but an intelligent se-lection of her works sets up a dialogue with the others. All four of them take a step beyond given limits, their own bodies become battle-fields for identity as a confrontation, as action instead of substance – “the challenge of non-knowledge” that Bataille proposes as a logic for the unpredictable.

National identities act as excluding cate-gories, where political power is embodied in the image of a territory. In this perspective, the question of Swedish identity and art con-tains many risks, above all the illusion of being able to avoid them. The exhibition “Swedish Hearts” at Moderna Museet attempts to in-vestigate the status of Swedish identity today, and it implies that the changes during the last decades calls for a rethinking of this identity.

A prime case of this is a project at Valand School of Fine Arts, which clearly shows the explosive quality of this topic in the Swedish art world. Students with foreign background applying to the five-year program at the School were instead offered the one-year course “Sweden reshaped.” The project began in 2001 and was planned as an “advanced course for persons with international back-ground and university level artistic training, who have not been integrated into the estab-lished art world.” That rootlessnes, exile and transgression of nationalities is one of the basic conditions of modern art should be wholly obvious. In spite of this, in Sweden, 2001, na-tional backgrounds can be presented as a problem, and the positions were set already from the start. The most absurd thing is that many of the students at the course were born in Sweden, or had been living in Sweden since an early age. Subjectivity becomes connected to power structures, in this case an art institu-tion, where thinking in dichotomies makes “Swedishness” a starting-point and different nationalities “overtake” creative processes. Or quite simply: the madness of institutions. Picasso and Duchamp should be happy that they went to Paris and New York, and not to Gothenburg. It is true that the project met se-vere criticism, and the course was abandoned in 2003. But the example still says something about the way in which art belongs to an elite, where ethnicity, gender, and class to a large extent are decisive.

But let us return to “Swedish Hearts.” Lars Nittve’s catalogue essay is an interesting de-scription of how stability is founded in instabi-lity, and it deals with his experiences of a heterogeneous London. But after having read the text, the question inevitably arises: where can such a reality be found in Sweden? In oth-

Som en ödla

Av Carl Michael von Hausswloff

Ibland är det rentav underhållande att ha mask. Den förändrande kontakten. Föreställningen om kärlek. Att verkligen inte vara ensam. Breeze kände ständigt hur de vred sig, omgrupperade sig och festade på inälvorna i hans kropp. När det börjar bli obekvämt slits man ut. Det är som med blodiglar; efter ett tag har de lyckats tömma dig helt och hållet, och då finns inget blod kvar för varken dem eller dig att leva på. Det är lite annorlunda med maskarna. De livnär sig inte bara på din synliga kropp, de tar sig också ner på subatomär nivå och vråker i sig neutroner. Vilket innebär att de suger upp förmågan att tänka, ordna och konstruera. De lämnar dig som ett tomt skal. Man betar sig som en mumifierad katt som ligger uttorkad på någon vind efter att ha ätit råttgift. Breeze kände att det var det här som höll på att hända. Hans hud och hår hade blivit lite torra och han hade börjat få små röda blåsor i ansiktet. Han märkte också att hans naglar alltmer började likna klor, de var tjockare och alldeles gula nu. Han visste att han var tvungen att göra något radikalt. Hittills hade hans flyktrutiner varit desperata snarare än bra. Först hade han trätt in i eskapissterritoriet, men det hade inte fått maskarna att försvinna. Sedan hade en gammal målare förklarat för honom att motgiftet var tårar – hans egna tårar. Det måste vara verkliga tårar, så han kunde inte använda svett eller något liknande: han måste tvinga sig till gråt. Det här visade sig vara förödande, eftersom han insåg att han skulle vara tvungen att offra hela sin familj. Trots att hans nästan 80-åriga mor låg döende kunde han inte få sig att mörda henne kallblodigt. Han kunde också ha fört över sin maskbefolkning till en annan värd, men det skulle strida mot Breezes etiska principer. Inte ens den vidrigaste konstnären eller musikern förtjänade något sådant. För övrigt hade de säkerligen sina egna maskar att ta hand om. Detta var värdarnas och parasiternas värld, och värdarna var i minoritet.

Kobrastammen i Egypten vet hur blandning-en ska tillredas. Eftersom det inte står att läsa i några böcker måste man åka till Kairo, ta kontakt med stammen och lära sig tekniken själv. Breeze tog en Lufthansafflight och landade på eftermiddagen en vacker dag i maj. Han checkade in på det billiga men gammalmodiga Carlton Hotel i Kairos downtowndistrikt, och ringde genast upp Mr. Nasr, hans kontakt till stammen. Nasr sade åt honom att ta sig till El Alamein, väster om Alexandria vid kusten till Medelhavet, och där söka upp vaktmästaren på det tyska andra världskrigsmonumentet för att få vidare information. Breeze ägna-de tågresan till Alexandria åt att uppdatera sin kunskap om kobran. Väl i Alexandria hoppade

han i en taxi för att ta sig de ytterligare 200 kilometerna till El Alamein. El Alamein är en fattig bit med bara en gata, några gamla hus och några ofullbordade nybyggen. Om någon överhuvudtaget kände till platsen förr så är den definitivt bortglömd nu. Den tyska minne-platsen för andra världskriget ligger någon kilometer utanför byn. När Breeze steg in i den wagnerianska postklassicistiska byggnaden, som tjänar som grav för 4000 tyska soldater, möttes han av Mektoub, vaktmästaren. Därin-ne gick en kall rysning längs Breezes ryggrad. Det här var en plats där soldater förvandlas till gudar, där mordiska handlingar långsamt fil-treras ned till akter av ren heroism. Han led-des ned i källaren, till en plats inga turister får besöka: den verkliga gravkammaren, där kisto-rna placeras. I ett litet rum fanns några få kistor med döda soldater utan känt ursprung. Maktoub öppnade en av kistorna och drog ut en mobiltelefon ur kraniet till de 60-åriga kvar-leverna av en man som en gång kan ha varit mycket vacker. Han gav telefonen till Breeze, och lämnade honom där utan ett ord.

Om man dricker en blandning av vatten och kobragift försätts man i ett vilotillstånd. Det är blandningens bedövande egenskaper som sätter kroppen i vila. Om det är för lite gift i blandningen har den ingen effekt, är det för mycket dör man direkt. Kobrastammen hade nyckeln till Breezes behov. Han uppfattade dem som ormkalkemisterna, kobrahieroglyfer-na enda uttydare, langarna. Breeze var inte ute efter giftets sensationella effekter, han behövde drogen av andra skäl.

Telefonen ringde och en röst sade på bruten svenska: "25 mikrogram gift mot en liter sock-ervatten. Inuti kraniet ligger ampullen med gif-tet. Lämna 1000 amerikanska dollars." Breeze stack in sin hand i halvgudens skalle och fann en liten behållare av mörkt blåaktigt glas. Han lämnade pengarna och gick därifrån. Utanför stod en taxi och väntade. Vaktmästaren gav honom en silvring med en ingraverad sin-usväg, Breeze satte sig i taxin, och så åkte de iväg. Han somnade till det välbekanta ljudet av bilstereons brus ungefär samtidigt som mas-karna i hans kropp steg upp för frukost. Klock-an var sju på kvällen.

Nästa steg var att han måste lära sig att låta som en Geckooödla. Efter att ha lagt giftet i sä-kerhet i sitt bärbara kylskåp och tvättat silver-ringen i Coca Cola tog han sin Sydostasienre-sväska och satte sig på nästa Thai Airways-flight till Chiang Mai.

Geckon låter precis som sitt namn: ett kort andlöst "geck" följt av en längre utandning: "ohhh". I Thailand betyder det tur om en ödla vistas i ett bostadshus, och särskilt om man hör dess låte sju gånger i rad under samma natt. Breezes lärare var en ung thailändsk målare vid namnet Kaew. Det tog Breeze 23 dagar att lära sig låta som en gecko. Han bodde i Kaews 200-baht-i-månaden-ruckel i stadens norra del, och cell phone. He gave the phone to Breeze and left him there without a word. Drinking a mixture of water and cobra ven-om puts you in a state of rest. The body relax-es due to the anesthetic qualities of the mix-ture. If the mixture contains too little venom it doesn't have any effect and if the blend has too much you die. The cobra tribe was the key to Breeze's need. For him they were the al-chemists of snakes, the interpreters of the co-bra hieroglyphs; the dealers. Breeze wasn't after the sensational effects of the venom; he needed the drug for other reasons.

The phone rang and a voice said in broken Swedish: "25 mikrogram gift mot 1 liter sock-ervatten. Inuti kraniet ligger ampullen med giftet. Lämna 1000 amerikanska dollars." Breeze put his hand inside the skull of the semi-god and found a small container made of dark blue tinted glass. He left the cash and got out of there. Outside a cab was waiting. The caretaker gave him a silver ring with a sine wave engraving, he sat inside the taxi and they took off. As the familiar screeching of the car stereo started up he feel asleep as the worms woke up to have breakfast. It was seven o'clock in the evening.

The second step was that he had to learn how to sound like a gecko. After securing the cobra venom in his portable fridge, cleaning the silver ring in Coca Cola, he picked up his Southeast Asia suitcase and left with the next Thai Airways plane for Chiang Mai.

The gecko sounds just like its name: A short breathless "geck" followed by a longer breath out of "ohhh". In Thailand it's considered good luck if the lizard dwells inside a residential house and if, especially at night, you hear it sounding seven times in a row. Breeze's teacher was a young Thai painter called Kaew. It took Breeze twenty-three days to learn how to sound like a gecko. Living in Kaew's 200 baht-a-month-shack in the northern part of the city he woke up each morning to get the thirty minutes of instruction followed by an- other three hours of practice. At 8 p.m. he had a small meal after a 3 ml cobra injection. The worms had their go around midnight. Because of the rice treatment they mostly occupied Breeze's stomach, which grew more and more potbellied. After two weeks he managed to communicate with the first lizard and after another couple of days four other geckos tried to communicate with him. When the three-week course was over he was able to clearly identify himself with a gecko. He could talk the language. Because of the daily injection of the cobra venom he became immune against the deadly venom. It was time to deal with the worms.

It took Breeze 24 hours to get from the north of Thailand to the Egyptian Mediterranean coast. Back in El Alamein he revisited the Ger-man memorial. When he showed his sine

började varje morgon med trettio minuters un-dervisning följt av tre timmars övning. Vid 20.00 på kvällen åt han en mindre måltid, efter att ha injicerat tre ml kobragift. Maskarna vak-nade till liv runt midnatt. På grund av risdieten uppehöll de sig mest i Breezes mage, som blev rundare och rundare. Efter två veckor lyckades han för första gången kommunicera med en ödla, och efter ytterligare några dagar försökte fyra andra geckos kommunicera med honom. När den tre veckor långa kursen var över kunde han identifiera sig tydligt med en gecko. Han hade lärt sig deras språk. Tack vare de dagliga ormgiftsinjektionerna hade han också blivit im-mun mot det dödliga giftet. Det var dags att ta itu med maskarna.

Det tog Breeze 24 timmar att transportera sig från norra Thailand till den egyptiska me-delhavskusten. Tillbaks i El Alamein gjorde han ett återbesök till det tyska monumentet. När han visade sin ring med sinusvägen för taxichauffören körde han iväg. Efter ett tag kom han tillbaka med en liten väska som inne-höll en flaska Evian, en grillad kyckling, en ficklampa, en gummislang och en filt. Breeze fick också nycklarna till gravkammaren. "Jag kommer tillbaka om 24 timmar, in sh'allah", sade chauffören och satte sig i sitt vrak. Dam-met från Saharas mark blandades med den salta luften från havet och hamnade i Breezes ögon. Han uppfattade det inte som ett pro-blem. Han skulle inte ha något särskilt behov av sin syn just nu. Det var mitt på dagen när Breeze steg in i den fortliknande byggnaden och fortsatte ned för trappan till källaren. I lju-set från ficklampan tog han av sig sitt bälte och drog åt det kringsin vänstra arm för att ta sin sista dos av ormvätskan. Han drack lite av vattnet och åt lite av kycklingen. Han kunde känna hur maskarna rörde sig mot maten. Se-dan släckte han ficklampan, lade sig på rygg på det kalla stengolvet och böjde nacken bakåt. I denna position satte han långsamt sitt medvetande i geckotillståndet. Hans första "geck ohhh" studsade mot väggarna och Breeze ryste när ekot nådde hans öron. Kylan var perfekt. Sju "geck ohhh" hördes. Sedan en kort paus. Sju till, sedan en paus. Breeze for-tsatte att göra "geck ohhh"-lätet och snart var det som att hans kropp och hans medvetande upphörde att existera. Det fanns inget förflut-et och ingen framtid. Han kände inget annat än det kalla rummet och ekonas ljudvägor. Det var icke-tid. En mjuk kittling på hans överläpp störde honom inte, och när det konformade huvudet trängde in i hans mun sträckte han sig helt naturligt efter gummislangen, förde in den i näsan och lät den försiktigt glida ned i en av sina lungor. Huvudet trängde längre in i hans mun och nedför hans strupe. En meter-lång smal muskel följde med det. Han kunde känna hur ormen arbetade sig nedåt mot hans mage. Även om han inte insåg det, så var det här något som geckon inom honom hade gjort

många gånger förut. Det var en känsla bortom all lyckalighet. Änden på ormens stjärt för-svann in i hans mun och det var tyst. Inte en rörelse. Breeze somnade när kobran som bäst var i färd med att tömma honom på maskar. Han använde aldrig filten.

Carl Michael von Hausswloff är konstnär, bor och arbetar i Stockholm.

Ernesto lär sig läsa

Av Kim West

Till J. P., C. och E.

Oron sprider sig som eld när Ernesto lär sig läsa.

Ernesto ansågs ännu inte kunna läsa vid den-na tidpunkt i sitt liv och ändå sade han att han hade läst någonting ur den brända boken. Han bara läste, sade han, utan att tänka på det och utan att veta att han gjorde det och sedan, se-dan så hade han inte ens frågat sig om han gjorde fel eller om han läste på riktigt, eller vad det innebar att läsa, så som han gjorde, el-ler på något annat vis. I början hade han för-sökt på följande sätt: han hade helt godtyck-ligt gett ett visst ord en första betydelse. Se-dan hade han gett nästa ord en annan bety-delse, men i betraktande av vad han antog att det första ordet betydde, ånda tills meningen kom att innehålla någonting vettigt. På så sätt hade han förstått att läsning var ett slags ständigt pågående inom den egna kroppen av en historia som skrev sig själv.

Ernesto är det äldsta av sju barn i en familj som bor i ett ruckel i utkanten av Parisförorten Vitry. Han är "mellan 12 och 20 år", och när bo-ken börjar vet han inget utom sitt eget namn. Han har aldrig gått i skolan och kan inte läsa. Marguerite Duras berättar hans historia i ro-manen *La pluie d'été, Sommarregn*, från 1990, som på sina 150 sidor låter så många tunga teman korsas att det är svårt att säga om den är förtätd eller överladdad. Bara den stiliserade enkelheten i Duras skrivande gör den läsbar.

Ernestos familj har ett motsägelsefullt för-hållande till alla sociala ordningar. De har ut-vecklat en isolerad men fungerande tillvaro i fullkomlig fattigdom, som gör dem beroende av samhället samtidigt som den låter dem upprätthålla ett maximalt avstånd till dess maskineri. De har en mycket vacklande in-ställning till de språkliga konventionerna. De verkar inte riktigt vilja bestämma sig för vilka namn de ska tilltala varandra med. Själva de-ras existens utgör en tyst revolt mot logiken och den inneboende sociala orättvisan i den

värld som omger dem. När Ernestos små brot-thers och sisters visar honom en sönderbränd bok de har hittat i ett övergivet skjul läser han in sig där och läser den utan att någonsin ha kunnat läsa förut i sitt liv. Även om han försö-ker förklara hur boken, hur de brända sidorna med tecken distribuerade över sina ytor, kan börja betyda något för honom, så lyckas han inte göra det begripligt. Meningsens ordning uppstår ur ingenting i Ernesto, ur ingenting, och det är så berättelsen inleds. När kunska-pens ordning genom Ernesto tränger in i famil-jens värld börjar den rämma. När familjens ordning genom Ernesto tränger ut i kunska-pens värld börjar den rämma.

Jag har citerat Ernestos försök att förklara hur han lär sig läsa här ovanför. Det är som en mycket kort, vacker meningsteori. Till synes godtyckligt tilldelar han ett första tecken en första betydelse, ger sedan nästa tecken en annan betydelse med hänsyn till det första, och fortsätter så tills han uttinner mening ur hela fraser, och sedan ur hela texter, böcker, osv. Ett betydelsegenererande system av skillnader uppstår. Man vill givetvis veta vilken mening han gav det första ordet och hur hans obefintliga kunskap låt honom göra det. Och det är förstås precis det som kommer att för-bli obegripligt. Med utgångspunkt i de andra tecknen skulle det första tecknets betydelse låta sig förklaras, men den akt – det som här skulle vara själva skapelseakten – den akt som ger betydelse till det första tecken utifrån vil-ket de följande senare kan bli meningsbäran-de benämns eller förklaras själv aldrig. Duras låter den bok Ernesto läser vara delvis för-störd, det är ett håll bränt tvärsigenom den, från pärm till pärm. Jag tror att hon vill säga något om förståelsens och förståelseaktens nödvändiga ofullständighet.

En av det förra seklets stora radikala filoso-fer, Ludwig Wittgenstein, skriver i sina *Filosof-iska undersökningar*: "Det är inte möjligt att endast en människa en enda gång följt en re-gel. Det är inte möjligt att endast ett medde-lande en enda gång lämnats, en befallning gi-vits eller blivit förstådd, etc. – Att följa en re-gel, att lämna ett meddelande, att ge en be-fallning, att spela ett parti schack *är sedvänjor* (bruk, institutioner)." Det är svårt att missta sig på citatets förtvivalde tonfall. Få har med Wittgensteins envishet försökt skapa ett eget språk, bortom de befintligas gränser. Och Wittgenstein misslyckades inte bara. Han till-verkade också en hel filosofi ur hopplösheten i sitt eget projekt. Det som är känt som hans ar-gument om regler och regelföljande i Filoso-fiska undersökningar visar hur det inte är tänkbart att uppnå ena ett språk ur ingenting, hur det inte är möjligt att samtidigt skapa ett språk och reglerna för dess användning, och hur en enda människa alltså aldrig skulle kun-na ge upphov ett verkligt nytt språk, om än bara för att en enda gång kunna lämna ett

enda meddelande och inte mer (till någon). Ett språk förutsätter alltid redan att det finns re-gler, sedvänjor, bruk, institutioner. Jag väntar lite med att fråga: och hur inrättades sedvän-jorna? Institutionerna?

Ernesto har sina föräldrar, och innan han börjar läsa har de åtminstone lärt honom hans namn. Han befinner sig inte i strikt bemärkel-se utanför språket, och han skapar inte ett helt nytt i sin totalitet. *Sommarregn* skildrar inget mirakel, i alla fall inte i religiös bemärkel-se. Det som händer liknar snarare en skenan-de konstitutionsprocess – om vi förstär ordet "konstitution" i vidast möjliga bemärkelse, som sammansättning eller sammanställning (från lat. *constituere*, att ställa samman). Själ-va skapelseakten består bara i att Ernesto instiftar det första ordets mening. Så fort han har gjort det kan resten av hela språket ome-delbart följa av sig självt. Tecknen organiserar sig, sammanställer sig, till ett system. En or-dning uppstår där det tidigare inte fanns någon. Kanske kunde man tala om framträdandet av en ordning *ex nihilo*, om konstitutionen av en ordning som producerar sig själv.

Ernesto lär sig läsa. Hans familj tror honom inte riktigt, och tar honom till en lärare som in-tygar att han verkligen har förstått vad som står på de brända sidorna. Läraren förklarar också för föräldrarna att de faktiskt måste skicka sina barn till skolan. De accepterar motvilligt. Ernesto går dit, sätter sig längst bak i klassrummet och är tyst. Efter tio skoldagar bestämmer han sig för att han är klar. "Är du inte lite för tidigt hemma från skolan, Ernesti-no?", frågar mamman. "Mamma, jag tänker inte gå tillbaka till skolan därför att i skolan får jag låra mig saker som jag inte vet", svarar Er-nesto.

Men kunskapen har redan börjat skriva sig själv i Ernesto, och snart vet han allt, precis allt –utom hur det kommer sig att han kan veta. Det här väcker en del uppståndelse. Människor över hela landet försöker roat be-gripa innebörden i Ernestos mystiska förklar-ning till att han lämnat skolan. Och världens akademiker famlar i skärrad förvirring efter en ny förståelse av kunskapens väsen. ("Man har sagt att jorden är porös och att kunskap, även om den inte lärdes ut, på något sätt skulle ut-söndras av jorden...") Ernestos lärare – den viktigaste representanten för den samhälleli-ga ordningen i Duras text – förälskar sig i Er-nesto och hans syskon, och flyttar in i skjuet där de en gång fann den brända boken. Samti-digt innebär kunskapens intrång att familjens värld faller isär. De kan inte längre upprätthå-lja sina rutiner eller sitt avstånd till samhället. De återkopplas till det dominerande språkets konventioner. Småssyskonen förbereds för skolan. Familjens medlemmar kommer alla att lämna varandra, och kärleken mellan Er-nesto och hans äldsta, nästan jämgamla sys-ter Jeanne måste förbli omöjlig.



dried out in some attic after eating rat poison. Breeze felt this coming. His skin and hair be-came a bit dry and small red blisters appeared on his face. He also noticed that his nails in-creasingly took the shape of claws as they grew thicker and more yellow. He knew that he had to do something radical. His escape routines so far had been more desperate than good. At first he had entered the escapist ter-ritory, but that didn't get rid of the worms, then an older painter informed him that he had to use tears as an antidote – his own tears. These tears had to be real, so he could-n't use sweat or something like that; he had to force himself to cry. This turned out to be de-vastating since he had realized that he had had to sacrifice his whole family. His mother was dying at almost the age of 80, but even this couldn't get Breeze to kill her in cold blood. He could also have transferred the worm popu-lation to another host, but that was against Breeze's ethics. Even the most horrible artist or musician wasn't worth the effort. Besides, they surely had their own worms to take care of. It was a world of parasites and hosts where the hosts were in the minority.

The cobra tribe in Egypt knows the blend. Unavailable in any textbooks, you have to get to Cairo, get in touch with the tribe and learn the technique of blending. Breeze got him-self a Lufthansa flight and landed in the afternoon on a beautiful day in May. Checking into the cheap but old fashioned Carlton Hotel in downtown Cairo, he reached for the phone to call Mr. Nasr. This was his connection to the tribe. Nasr told him to get to El Alamein by the Mediterranean Sea, west of Alexandria, and contact the caretaker of the German WWII memorial building to receive further informa-tion. On the train to Alexandria, Breeze pol-ished his knowledge of the cobra snake. In Alexandria he hopped in a taxi and headed 200 kilometers to El Alamein. The village of El Alamein is a poor one-street town with a few older houses and some new unfinished ones. If anyone actually knew about this place be-fore, it was surely forgotten now. The German WWII memorial site is situated a kilometer away from the village and as Breeze entered this Wagnerian post-Classicist tomb for 4,000 German soldiers he was met by Mektoub, the caretaker. Entering the building, Breeze felt a cold shiver go down his spine. This was the kind of place where soldiers become gods, where murderous actions are slowly filtered into acts of pure heroism. He was guided down to where no tourists go; to the actual burial place in the cellar where the coffins are kept. In a small room containing very few coffins of dead soldiers of unknown national-ity, Mektoub opened one of the containers and stuck his hand inside the skul of a 60-year-old unidentified remnant of what once may have been a beautiful young man and pulled out a

wave ring to the taxi driver he drove off. After a while he came back with a small bag con-taining a bottle of Evian, a grilled chicken, a flashlight, a rubber hose and a blanket. He also gave Breeze the keys to the tomb. "I'll be back within 24 hours, in sh'allah", the driver said and got back into his wreck. The dusty Sa-haran soil blended with the salty air from the sea and got into Breeze's eyes. For him it was-n't a problem. His sight wasn't going to matter so much now. It was midday as Breeze en-tered into the fortress-like building and pro-ceeded down the stairs to the cellar. In the beam of the flashlight he took off his belt and swung it around his left arm in order to give himself the last shot of the snake fluid. He drank some water and ate some of the chick-en. He could feel the worms heading for the food. He then turned off the light, laid down on his back on the cold stone floor and bended his neck backwards. In this position he slowly altered his mind into the gecko state. The first "geck ohhh" bounced against the walls and as the echo got to Breeze's ears he shivered. The chill was perfect. Seven "geck ohhh" were heard. Then a short break. Another seven, then a break. Breeze continued to "geck ohhh" and as he was doing so, his body and mind stopped being. There was no past and no future. He didn't feel anything except the cold space and the sound waves of the echoes. It was no-time. A soft tickle on his up-per lip didn't bother him and when the cone-shaped head entered his mouth he naturally reached out for the rubber hose, stuck it into his nose and slid it carefully down into one of his lungs. The head continued to move into his mouth and down his throat. A slim, one-meter long muscle followed it. He could feel the snake working its way down to his stomach. Even if he didn't realize it, the gecko in him had done this many times before. It was a sen-sation beyond any kind of bliss. The end tail of the snake disappeared into his mouth and it was quiet. Nothing moved. Breeze fell asleep as the cobra snake emptied him of the worms. He never used the blanket.

Ernesto is the oldest of seven children in a family living in a shack at the outskirts of the Paris-suburb Vitry. He is "between 12 and 20 years" of age, and when the book starts he knows nothing except his own name. He has never gone to school and does not know how to read. Marguerite Duras tells his story in the novel *La pluie d'été, Summer Rain*, published in 1990 – a novel touching upon so many heavy themes within its 150 pages it is difficult to tell whether it is dense or overloaded. With-out the stylized simplicity of Duras' writing it probably would not have been readable at all. Ernesto's family has a contradictory rela-tionship to all social orders. They have devel-oped an isolated but somehow functioning existence in complete poverty, which makes them dependent on society at the same time as it allows them to keep at a maximum dis-tance to its apparatus. They have a deeply un-stable attitude towards linguistic conven-tions. They do not really seem to want to de-cide with what names to address each other. Their very existence constitutes a silent revolt against the logic and the social injustice inher-ent to the world that surrounds them. When Ernesto's small brothers and sisters show him a scorched book they have found in an aban-doned shed, he locks himself up in there and reads it without ever having been able to read before in his life. Even though he tries to ex-plain how the book, how the burnt pages with signs distributed over their surfaces, can come to mean something to him, he does not succeed in making it comprehensible. The order of sense appears out of nothing in Ernesto, out of nothing, and that is how the narrative starts. When the order of knowledge pen-etrates through Ernesto into the world of the family, it starts to crack. When the order of the family penetrates through Ernesto into the world of knowledge, it starts to crack.

I have quoted Ernesto's attempt at explain-ing how he learns to read above. It resembles a very short, beautiful theory of meaning. Ap-parently, he begins with giving a first sign an arbitrary signification, then he gives the next sign another signification with regard to the first, and so on, until he makes sense out of

Disquiet spreads like fire when Ernesto learns to read.

Noone thought Ernesto could read at this point in his life and yet he said he had read something from the burned book. He just read, he claimed, without even thinking about it and without knowing it and then, then he

Disquiet spreads like fire when Ernesto learns to read.

Noone thought Ernesto could read at this point in his life and yet he said he had read something from the burned book. He just read, he claimed, without even thinking about it and without knowing it and then, then he

"Alla revolutionära handlingar har samma friskhet som världens början", säger Jean Ge-net i ett tal han håller på en manifestation för Svarta Pantrarna i USA den första maj 1970. Det är under den här perioden han drar upp riktlinjerna för den revolutionära poetik som kommer att styra hans skrivande fram till den sista, postumt publicerade romanen *Un captif amoureux*. Om det existerar något sådant som en "mindre litteratur" så är det här man kan finna den. Genet fantiserar om en politik där marginaliteten inte utgör en brist som bör av-hjälpas, utan förutsättningen för skapelsen av en ny social verklighet. När han talar inför de Svarta Pantrarna är det sista han önskar att de ska "accepteras" som "medborgare" i sitt samhälle, eller göra fred med sina förtryckare. Snarare vill han att de ska skapa en generali-serad politisk ordning av sin minoritetsstatus. Som om Ernestos familj aldrig skulle normali-seras och integreras i den etablerade ordning-en, och som om den oro och osäkerhet Er-nestos färdigheter sprider skulle göras till ett permanent tillstånd.

Ernesto behöver bara öppna en bok för att lära sig läsa. Han behöver bara sätta sig vid en skolbank för att lära sig all världens kunskap. Vad skulle hända om han försökte instifta en politisk ordning? I introduktionen till en text om Nietzsche från 1984, *Otobiographies*, gör Jacques Derrida en hastig analys av den amerikanska konstitutionen, och av logiken i det ske-ende som skapar en rättslig stat. Den politiska konstitutionen är det grundläggande doku-ment som instiftar en stats juridiska och geo-grafiska territorium, och därmed också dess medborgerliga subjekt. Den amerikanska kon-stitutionen skapar det amerikanska folket. Men vem, frågar Derrida, vilket subjekt, är det isåfall som uttalar denna texts berömda första ord: *We the people*...? Är det inte denna text som skapar möjligheten av ett *We the people*? Förutsättar inte konstitutionen existensen av den ordning den konstituerar? I själva verket finns det ett irreducibelt konstituerande mo-ment som varje konstituerad politisk ordning måste dölja. Det finns en spricka i stadskrop-pen. Leviathan har ett omedvetet, och namnet på hans drömmar om instiftandet av en politisk ordning som producerar sig själv skulle vara Er-nesto.

Mot slutet av *Sommarregn* lägger Duras en en episod som kan uppfattas som ironisk. En journalist från Fifis litterära magasin kommer till familjens hus. Han vill träffa Ernesto. Det är begripligt att en journalist skulle vilja träffa Er-nesto, som vid det här laget har lärt sig i prin-cip allt som överhuvudtaget står att lära, men just den här ganska sorgliga journalisten är inte ens nyfiken, utan verkar mest vara intres-erad av att projicera sina naivt romantiska fördomar om den geniale outsiders subversi-va livstil på familjens barn. Första gången han är där möter han bara den äldsta system,

Johan Zetterquist, Proposal No 5: Partly Burried Very Tall Buildings, 2004

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

By the end of *Summer Rain*, Duras inserts an episode that could be perceived as being ironic. A journalist from Fifi's literary magazine appears at the family's house. He wants to see Ernesto. It is fully comprehensible that a jour-nalist would want to see Ernesto, who by this point has learnt basically everything there is to learn, but this rather deplorable journalist is not even curious, but mostly seems to be inter-ested in projecting his naïvely romantic pre-conceived ideas about the subversive lifestyle of the genius outsider onto the children of the family. The first time he shows up, he only meets the oldest sister, Jeanne. "The Secre-tary of State has contacted us... Are you Ernesto's sister? Jeanne... is that your name?" Jeanne confirms. "Sorry... it's so simple to make mistakes... So it's about some kind of rev-olt... the discovery of the inherent social in-justice..." Jeanne replies that she does not think her brother could be interested in these things. "Sorry... But... we can have an open discussion... could you really at the same time be a part of society and denounce its apparat-us... its function?" Jeanne does not under-stand what the journalist is talking about.

The next time the journalist arrives he meets Ernesto, but Ernesto does not say any-thing that would make for a good story.

Jeanne. "Utrikesministeriet har kontaktat oss... Är det du som är Ernestos syster? Jean-ne... heter du så?" Jeanne bekräftar. "Förlåt... man kan ju ha fel... Så det skulle handla om någon slags revolt... upptäckten av den inne-boende sociala orättvisan..." Jeanne säger att hennes bror nog inte är intresserad av sådant. "Förlåt... Men... vi kan ju tala öppet... skulle ni både kunna ingå i vårt samhälle och samtidigt ta avstånd från dess maskineri... dess funk-tion?" Jeanne förstår inte vad journalisten prar tar om.

Nästa gång journalisten kommer dit träffar han Ernesto, men Ernesto säger ingenting som skulle kunna bli en bra story.

Marguerite Duras La pluie d'été citeras i Marie Werups översättning, Sommarregn, Bonniers 1991.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

The American constitution creates the American people. But in that case who, asks Derrida, what subject, enounces the famous first words of this text: We the people...? Does this text not create the possibility of a We the people in the first place? Does the constitution not presuppose the existence of the order in constitutes? In fact, there is an irre-ducible constitutive moment that every con-stituted order must hide. There is a rapture in the body politic. Leviathan has an uncon-scious, and the name of his dreams of the es-tablishment of a political order that produces itself could be Ernesto.

Figurer i et landskap

Av Trond Lundemo

Tilnærming mellom film og kunst hevdes idag så ofte at det er grunn til å betrakte denne selvfølgeligheten med mistenksomhet. Med tanke på antallet regissører som tar del i utstillinger, eller kunstnere som arbeider med bevegelige bilder, er det ingen tvil om at filmen idag utgjør en viktig del av kunstens felt. For en gruppe etablerte filmskapere, som eksem-pelvis Harun Farocki og Chantal Akerman, har kunstinstitusjonenes omfavnelse av filmen in-nebåret nye produksjonskanaler i en tid når vilkårene i europeisk film- og fjernsynspro-duksjon stadig har blitt dårligere. Dette behø-ver imidlertid ikke å bety at det er en faktisk til-nærming mellom kunstnerlige praksiser og former som gjør seg gjeldende, og heller ikke at resepsjonen av film og kunst nærmer seg hverandre. Gransker man kunstkritikkens be-handling av bevegelige bilder i galleriet, viser det seg ofte at den vinnlegger seg om å etab-lere skillelinjer mellom hva som er kunst og hva som er ’film’, istedet for å etablere hvilke forandringer på kunstens og filmens felt en faktisk tilnærming skulle innebære.

Å diskutere kunsten og filmen isolert i den-ne prosessen hindrer en i å se det sentrale teknologiske brytningspunktet som ligger til grunn for denne forandringen på galleriets område. Det er til stor del personcompute-rens kapasitet til å behandle lyd og bilder som har skapt denne utviklingen gjennom å gi nye begrep for arkivteknikker og informasjons-søk. Computerens uvilkårlige teknologiske syntese mellom medier og kunstformer ligger i at bilder, lyd og tekst lagres i samme digitale kode, og derfor lar seg redigere og behandle

ved hjelp av samme prosesser. Mediene kan dessuten lagres i søkbare databaser, som ut-gjør metaforer for hvordan media, og særskilt film og fjernsyn, har preget erindringen. Kanskje viktigst for den rådende resepsjonen av film i kunstsammenhenger er hvordan be-greper om tilskuerens interaktivitet og delak-tighet i verket har migrert fra computerens re-medieringsprosesser til kunsten. Det er en sentral del i alle remedieringsprosesser at nye medier gir de gamle en ny plass i mediehisto-riske konstellasjoner, og computeren tillater at man nærmer seg filmmediet historisk. Ar-beidet med filmen i kunstinstitusjonen er der-for sterkt opptatt av minnet av filmer, av arkiv-teori og historieteoretisk selvrefleksjon. Dette innebærer i sin tur at mange kunstnere arbei-der med en undersøkelse av filmens dispositi-ve (det vil si filmens apparater og den mottag-ning de avsetter) og teknologiske forutset-ninger.

Disse ulike formene for samband mellom film og kunst er gjenstand for en svensk, eng-elskspråklig antologi utgitt i samarbeid mel-lom IASPIs og NIFCA, *Black Box Illuminated*. Boken har sitt utspring i et utmerket seminar om filmen i kunsten i Stockholm vinteren 2001, Still Moving, med sentrale navn på feltet som Raymond Bellour som deltakere. Imidler-tid er tekstene i antologien uavhengig av se-minaret, selv om noen av bidragsyterne deltar med andre tekster. *Black Box Illuminated* ut-gjør et viktig bidrag til forståelsen av filmens rolle i gallerier og museer de siste ti årene. Ikke for at den inneholder tekster som definit-ivt avgrenser og presiserer funksjonene i det-te unnlifiende objektet; til det er både filmen som term og kunstinstitusjonenes praksis for mangfoldig. Antologien gir istedet et interes-sant og representativt bilde av de diskurser som har preget feltet det siste tiåret, og som fortsatt gjør det idag. *Black Box Illuminated* gir et tverrsnitt av vestverdens resepsjon av tids-baserte visuelle medier i kunstens institusjo-ner gjennom teoretiske tekster, som alle har til felles at de fokuserer på presentasjoner av valgte arbeider og deres kunstnere, sam-menstilt med intervjuer med kunstnere om deres produksjoner. Antologien er altså utpre-get verk-orientert, men med et perspektiv på verket som innefatter besøkeren/tilskue-ren/brukeren. Dette spiller et kjernepunkt i de rådende diskursene omkring filmen i galle-riet som jeg skal komme tilbake til.

Man savner ofte på dette feltet et forsøk til å systematisere de bevegelige bildenes ulike presentasjonsformer i galleriet. Med besøke-ren i fokus burde det være ytterst relevant om verket projiseres helt i mørket eller på en mo-nitor i et opplyst rom, om det vises i loop eller har skjematagte visningstider, om det arkitek-tonisk sluker besøkeren eller består av en mengde ulike bildefelt, eller om det aktiveres av besøkerens nærvær. Raymond Bellour,

antologiens og sannsynligvis feltets mest me-riterte forskernavn, forsøker i sitt bidrag å skissere en grunn for et slikt arbeid. Tross be-hovet for en indeksering av det bevegelige bil-dets forestillingsformer i utstillingen, blir like-vel den hovedsaklige innsikten som Bellours tekst bidrar med nettopp vanskene med å sys-tematisere denne heterotopiske praksisen. Imidlertid virker dette å være en sentral opp-gave i en diskurs som avgrenser sitt objekt nettopp gjennom besøkernes romslige vilkår for interaksjon. Som det fremgår av Bellours, Sara Arrhenius', Annika Wiks og andres bi-drag, er besøkerens posisjoner i forhold til verket, dvs. som en del av verket, viet stor oppmerksomhet i det enkelte tilfelle.

Vanskene med å formulere generelle ter-mer for besøkerens situasjon kommer til ut-trykk i at man på feltet generelt har vanskelig for å komme overens om hva man skal kalle besøkeren. Som i filmteorien og i computer-studiene er man bevisst at "brukeren" under-kastes et multisensorielt engasjement, derfor har termer som kun handler om synssansen sine begrensninger. Innenfor kunst- og filmt-eorien, eksempelvis hos Jonathan Crary og Tom Gunning, har man lenge arbeidet med å vise at det tidsbaserte bildet involverer krop-pen på et taktilt vis, og at det modernitetstek-nologiske gjennombruddet fører med seg en omorganisering av persepsjonsaktens vilkår og konstallasjoner. Å fore-stille seg en betrak-ter som etter eget hode kontemplerer et rent visuelt inntrykk, er umulig etter de tidsbaserte medienes gjennombrudd. I redaktørønes fo-rord rettes fokus på "the viewer", hos Stépha-nie Tremblay "the spectator", og hos Bellour forslås "the visitor", en term som han umid-delbart drar tilbake ved å si at ikke noe enkelt ord kan beskrive denne skiftende mottager-posisjonen. (Av denne årsaken bruker jeg også ulike termer i denne teksten.) Problemet med mangelen på en etablert terminologi blir tydelig når Jean-Christophe Royoux, som film-forskeren Dominique Paini tidligere har gjort det i sine tekster om filmen i utstillingen, i sitt bidrag til antologien viderefører film- og com-puterteoriens slitne modernitetsfigur 'flâne-ren' som betegnelse. Raymond Bellours ar-beid opp gjennom årene har særlig fokusert på hvordan filmens bevegelse gjør mediet til et unnlifiende og utlignelig objekt, og i da-gens installasjonsmiljøer virker mottakeren å være like 'glatt' og vanskelig å fange.

Et rom med regler

Gjennomgående fremstilles besøkerens for-hold til installasjoner og visninger av bevege-lige bilder som en forbeholdsløs utforskning av et verk og et rom. Sara Arrhenius, Royoux og Annika Wik viser hvordan besøkeren innføres i verket, og dette kan selvsagt skje på ulike vis avhengig av hvordan arbeidet er utformet. Of-test portretteres en tilskuer som interagerer

fritt med installasjonen, som om galleriet er et rom for fri utforskning og forbeholdsløs ek-sperimentering. Myten om tilskuerens frie na-vigasjon og dermed medskapende rolle i fo-rhold til verket er et utslag av den computer-diskurs som i mine øyne preger feltet. I pre-sentasjonen av flere av Magnus Wallins videoer, som diskuteres av Sara Arrhenius, tvinges for eksempel tilskueren inn i en ark-i-tekonisk fastlagt posisjon så nær verket at den gir en fysisk og mentalt oppslukende ef-fekt (immersion). Om computerdiskursene al-tfor ofte bortser fra at navigasjonen følger programmerte veier, glemmer kunstkritikken gjerne at galleriet er gjennomsyret av makt-strukturer som reglerer tilskuerens bevegel-ser. Kunstinstitusjonens rom er et strengt re-gformet rom, med sosiale, etniske og genus-messige hierarkier. Riktignok kan verket an-vende kunstens displinering av tilskueren for å behandle nettopp dette aspektet, men dis-kursen om en medskapende besøker fremstil-les gjennomgående som for uproblematisk i antologien, som i på feltet forevrig.

Jean-Christophe Royoux ser 'den post-cine-matiske filmen' som en sone frigjort fra den klassiske filmens fortellermønster. Hele hans begrep bygger på at utstillingen er et privile-gert rom for subjektiveringsprosesser, en tan-ke som i seg er rimelig, men han fortsetter: "The cinema of exhibition' is thus a kind of ox-yymoron, designating a narrative with no mes-sage or objective, no vector, no pre-inscribed goal." Han ser utstillingen som et rom hvor be-søkeren "lærer seg kompleksitet", hvor sub-jekttet etter modernismens slutt tillates en fri utfoldelse i møtet med rommets strukturer. Dette er grunnen til at en "cinema of exhibi-tion" står i motsetning til filmen:

There is a kind of reversal between cinema it-self and the cinema of exhibition, from the vi-ewpoint of their relation to the real. The cine-ma of exhibition is only interested in reality in-sofar as it allows a subject to trace a line whe-reby she can tell herself who she is. The absence of diegesis is its basic condition. The cinema of exhibition is therefore a kind of in-fantile regression of cinema, calling paradoxi-cally for a greater autonomy on the part of the spectator. Indeed, what is truly regressive is the fact that we always need someone to hold our hand, that a film's autonomy should only be possible on the condition that our own is negated. The less history and the less fiction there is, the more the ego can construct itself through self-appropriation. The more subtly scattered the fragments are, the more the spectator must be present – and constitute himself as present – by reuniting them. (s. 118)

Royoux befinner seg her i den mest tradisjo-nelle av kunstillmsdiskurser, hvor tilskuerens aktivitet spores av at verket er 'åpent' for tolk-

ninger. At den klassiske filmen holder tilsku-erens hånd, og negerer selvet, er en tanke som preget filmteorien på den tiden den ek-saltert nettopp hadde funnet en tolkningsmo-dell i den Lacanske psykoanalysen, eksempli-fisert av Laura Mulveys essay "Narrative Cine-ma and Visual Pleasure" fra 1975. Dette er blant de få filmteoretiske tekstene som jevnlig refereres i kunstkritikken, og jeg tror den har bidratt til å prege kunstdiskursens idé om klassisk film, eller 'film' helt enkelt, som en utviskning av tilskuerens subjektivitet. Tekst-en er en klassiker også i filmteorien, men må idag fremst forstås som et historisk doku-ment, og ikke som et uttrykk for en aktuell po-sisjon. Mulvey publiserte sine "Afterthoughts" et par år senere, og har de siste årene nektet flere ettertrykk av teksten. At den fortellende filmen utgjør et formål for en selvutslettende identifikasjon, en regresjon til det imaginære stadiet, er idag i sin enkleste form en diskredi-tet tanke.

Det er interessant å se hvor nær Royoux er det modernistiske renhetsidealet, den "negative teologien" som søker å utsettle fortellingen og identifikasjon, i sin omtale av den alternative filmen. For den finnes følgerde Royoux også på ki-nofilms område, hvor det blant ulike kunst-nere er Ingmar Bergman som trekkes fram for beundring, fordi filmen kan:

... reveal the subjectivity of the person who simply strung them [bildene] together wit-hout any preconceived program or project. Here one might think of the accelerated passage of freely associated images in the four-minute credits sequence of Bergman's Persona. A confusion of reality and represen-tation, a quantitative principle (accumulation rather than editing), and absence of order (or an order that is improvised as the film is re-corded [sic]), an equivalency of all themes and source images...

Den store kunstneren kan altså "avsløre" sin personlighet, samt oppheve alle kategorier og system, ved å egne seg til improvisasjonen. Det er på dette punktet det blir tydelig at deler av kunstkritikken egner seg til en datert mesterverksdiskurs på sitt mest problema-tiske.

Tilskuerens frihet og aktive posisjon har all-tid vært et kjernepunkt i denne tradisjonelle kunstdiskursen, og det er på dette punktet jeg vil hevde at bejakelsen av tilskuer-besøkerens frie deltakelse, interaksjon og medskapelse er en avgjørende svakhet i kunstkritikkens dis-kurser. Oppfatningen er avhengig av en fores-tilling om den klassiske filmens passive tilsku-er, som 'det åpne verket' utgjør en motpol til. Man finner denne forestillingen også i filmt-eorien ved slutten av andre verdenskrig, når den franske filmkritikeren André Bazin angrep montasjefilmen for å styre tilskueren, istedet

the art institutions is closely connected with issues of memory, archive theory and histori-cal-theoretical self-reflexivity.

These various interconnections between art and cinema is the subject for a Swedish English-language anthology published in co-operation between IASPIs and NIFCA; Black Box Illuminated. At the offspring of the anthol-ogy is a very valuable seminar on the moving image in contemporary art in Stockholm in the winter of 2001, Still Moving, with prominent researchers as Raymond Bellour among the contributors. The texts of the anthology are in-dependents of the seminar, even if some of the contributors present other texts in the publi-cation. *Black Box Illuminated* is an important contribution to the understanding of the role of the moving image in the gallery for the last two years. Not that it presents texts that offer demarcations and precise functions for this slippery object: Cinema as a term as well as the contemporary art practices are too instab-le and polymorphic for that. Instead, the an-thology offers an representative and interest-ing sample of the discourses informing the field for the last decade, and that still are valid today. *Black Box Illuminated* presents a cross-section of the reception of time-based visual media in art institutions in the Western world through theoretical texts that all have as a common feature the presentation of selected works and their artists, together with inter-views with artists about their work. This makes the anthology markedly work-orient-ed, but with a concept of the work that in-cludes the viewer-user-visitor. This approach is a central feature of the current discourses around the moving image in the gallery that I will return to.

In this field of studies, one is often left in search of a systematizing attempt towards the various forms of presentations of the moving image in the gallery. It should be of utmost relevance to an approach that focuses on the position of the visitor whether the work is presented in darkness or on a monitor in a fully lit room, if it is shown as a loop or if it is screened according to a schedule, if it archi-tecturally immerses the spectator or consists of many scattered screens, or if it is activated and influenced through the presence of the visitor. Raymond Bellour, the most renowned scholar of the contributors, and perhaps of the whole field of research, in his text at-tempts to sketch the principles for such an undertaking. In spite of the pressing need for an indexing of the forms of presentation of the moving image within the exhibition, the pri-mary insight to be kept from Bellour's text is nevertheless the problems with any system-atic circumscription of this heterotopical practice. This remains an important task, how-ever, in a discourse that defines its object ex-actly through the visitor's spatial conditions

for interaction. As it becomes clear from Bel-lour's, Sara Arrhenius', Annika Wik's and other contributions, the position of the visitor in re-lation to the work, i.e. as 'part' of the work, is given the highest priority in the single case.

The problems with defining the roles of the visitor become evident from the recurrent problems with agreeing upon a name for this position. Just as in film theory and computer studies, there is an awareness that the 'user' is submitted to the engagement of a multisen-sory register before the moving image. Some of the work in art- and film theory, as exempli-fied by Jonathan Crary and Tom Gunning, has for a long time shown how the timebased im-age involves the body in a tactile way, and that the breakthrough of the technologies of modernity is inseparable from a reorganiza-tion of the conditions and constellations of the senses of perception. The spectator con-templating an isolated visual impression at her own free will has become an insufficient notion after the breakthrough of the time-based visual media. In the editors' preface to *Black Box Illuminated*, there is a discussion of the "viewer", in Stéphanie Tremblay's article, the "spectator", and Bellour proposes the term "visitor", just to immediately take the proposal back and to say that there is no one term to describe this changing position of the receiver. (For this very reason, I shift between terms in this text.) The problems with the lack of an established terminology becomes evi-dent when Jean-Christophe Royoux, just like the film scholar Dominique Paini has suggest-ed in his many texts on the moving image in art installations, in his contribution recasts the worn-out figure of the 'flâneur' from the theory of modernity. Raymond Bellour's con-sistent work in the field has often focused on how the movement of the image makes it an ephemeral and unattainable object, and in to-day's environments of installation art, the re-ceiver seems to be just as 'slippery' and hard to get hold of.

The Rules of The Game

The visitor's relation to screenings and instal-lations of moving images is generally por-trayed as an unconditional exploration of a work and a space. Sara Arrhenius, Royoux og Annika Wik all demonstrate how the viewer is implicated in the work, and this may of course be done in different ways according to how the work is composed. Most often, the spectator is portrayed as interacting freely with the work, as if the space of the gallery was a field for free exploration and unbound experimen-tation. The myth of the free navigation of the 'user', and thus of his or her co-productive role in relation to the work, is in my view an influ-ence from the computer discourses. As an ex-ample to the contrary, many of the video works by Magnus Wallin, discussed by Sara Ar-

rhenius, are presented in such an architectural way that the spectator is forced into a physical and mental position so close to the work that it produces a strong immersive effect. If com-puter discourses far too often disregard the fact that navigation follows a programmed pathway, art criticism in its turn often forgets that the gallery is deeply embedded in power structures that programs the ways of the vis-itor. The spaces of art institutions are strictly regulated spaces, with social, ethnic and sexual hierarchies. Albeit the individual work may use and subvert the art institution's disciplin-ing powers to question this very aspect, the discourses of the co-creative visitor are gener-ally too readily accepted in the anthology, as in this field of criticism in large.

Jean-Christophe Royoux proposes the "post-cinematic" films as a concept for mov-ing images liberated from classical patterns of narration. At the core of his concept is that the exhibition space makes a privileged space for processes of subjectivation – not an unrea-sonable idea in its own right – but he contin-ues: "The cinema of exhibition' is thus a kind of oxymoron, designating a narrative with no message or objective, no vector, no pre-in-scribed goal." In his view, the exhibition space is a field where the visitor "learns complexi-ty", where the subject, after the end of mod-ernism, is allowed to act freely in his or her en-counter with the structures of the space. This is the reason why a "cinema of exhibition" is at odds with cinema:

There is a kind of reversal between cinema it-self and the cinema of exhibition, from the viewpoint of their relation to the real. The cine-ma of exhibition is only interested in reality in-sofar as it allows a subject to trace a line whe-reby she can tell herself who she is. The absence of diegesis is its basic condition. The cinema of exhibition is therefore a kind of in-fantile regression of cinema, calling paradoxi-cally for a greater autonomy on the part of the spectator. Indeed, what is truly regressive is the fact that we always need someone to hold our hand, that a film's autonomy should only be possible on the condition that our own is negated. The less history and the less fiction there is, the more the ego can construct itself through self-appropriation. The more subtly scattered the fragments are, the more the spectator must be present – and constitute himself as present – by reuniting them. (p. 118)

Royoux here works in the continuation of the most traditional of art film discourses, where the activity of the viewer is spurred by the work's "openness" for interpretations. The idea that classical cinema leads the spectator by the hand, and negates the self, used to be prominent in film theory at the time when it enthusiastically had encountered a model for

interpretation in the Lacanian psychoanalysis, the main example of which remains Laura Mul-vey's essay "Narrative Cinema and Visual Plea-sure" from 1975. This essay is one of the few film theoretical texts that serve as a recurrent reference in art criticism, and in my view it has been used to define the classical cinematic ob-ject (or simply "film") in the discourses of art criticism as being a process of erasure of the spectator's subjectivity. This essay is a classic also in film theory, but must today be read as a historic document, and not as an expression of a contemporary viewpoint. Mulvey herself published her "Afterthoughts" a couple of years later, and for the last years she has re-fused further reprintings of the article. The view of narrative cinema as a form of self-f-acing identification, a regression to the imagi-nary stage, is, at least in its most simple form, today a discredited idea.

It is revealing to note how close Royoux is to the modernist ideals of aesthetic purity, to the "negative theology" seeking to abolish all nar-rative and identification, in his description of the 'alternative cinema' of the exhibition. It may also exist in the cinema theatre, where Ingmar Bergman is the one film director among various artists who is singled out for admiration, because his films seem to:

... reveal the subjectivity of the person who simply strung them [the images] together without any preconceived program or pro-ject. Here one might think of the accelerated passage of freely associated images in the four-minute credits sequence of Bergman's Persona. A confusion of reality and represen-tation, a quantitative principle (accumulation rather than editing), and absence of order (or an order that is improvised as the film is recorded [sic]), an equivalency of all themes and source images...

The great artist may "reveal his subjectivity" and transgress all categories and systems by devoting himself to improvisation. This is the point where it becomes very clear that parts of art criticism indulge in an obsolete discourse of masterworks at its most problematic.

The freedom of the spectator, and his or her active role in relation to the work of art, has al-ways been at the core of these traditional art discourses, and this is the point where the emphasis on the free participation, interac-tion and co-production of the visitor becomes a decisive weakness in the argument. This no-tion depends, as we have seen, on the idea of the passive viewer of classical cinema, which is contrasted by the user of the 'open work'. One can find this rhetorical figure also in film theory at the end of the second World War, as the French film critic André Bazin attacks the cinema of montage for leading and directing the spectator, instead of setting her free in

for å stille ham/henne fri foran det åpne og mangetydige bildet. Denne fenomenologiske forestillingen bygger på at et bilde oppbygd i dybdedimensjoner, med djupfokus og lange tagninger ville tillate tilskuerens blikk å vandre fritt omkring i bildet. Bildet skulle dermed et-terstreve virkelighetens åpenhet, hvor seerens frie valg og egen navigasjon i rommet var ensbetydende med en høyere kunstnerlig status. Den "nye tilskueren", som postuleres i fle-re av antologiens tekster, som beveges seg omkring i rommet og utforsker og oppdager bildet, er derfor ikke ny, men del i en tradisjo-nell grensedragning mellom hva som er kunstnerlig høyverdig, og hva som ikke er det.

Kroppens engasjement

En ytterligere problematisk konsekvens av den gjengse kunstdiskursens vektlegging av tilskuerens frie navigasjon i galleriets arkitek-tur, er at den menneskelige kroppen blir ori-enteringspunktet for beskrivningen og analy-sen av verket. En helt sentral attraksjon med filmen og andre tidsbaserte medier er istedet hvordan de overskrider kroppens begrens-ninger i tid og rom. Bildets perspektiv kan være uinntakelig for den menneskelige krop-pen. Klipp innebærer forflytninger uten at tid forløper. Kroppen frigjøres fra sin faste romslige forankring. Dette betyr ikke at filmen bare henvender seg til øyet og glemmer kroppen, tvert imot har filmen alltid tilbudt en *annen* kroppslighet enn den menneskelige. Det er dette Walter Benjamin diskuterer i sitt kunst-verkssessay når han finner at filmen agerer som faktisk støt mot tilskueren. Gjennom å gjennopprette tilskuerens kropp som installa-sjonens fokus ser man bort fra filmens grense-overskridende kroppslige erfaring. Dette er in-genting unikt for kunstkritikken, i filmteorien i allmenhet har et slikt fenomenologisk fokus vært et dominerende perspektiv. Allerede Ba-zins tekster torgfrører som nevnt et liknende syn; at tilskueren interagerer og navigerer i forhold til bildet.

Det er i denne sammenhengen signifikativt at flere av bidragsyterne refererer til compu-terforskeren Lev Manovichs skjermarkeologi, som selvsgt er relevant for mangfoldigelsen såvel som for oppløsningen av skjermer i kunstutstillingen. Gangen fra en klassisk til en dynamisk skjerm, så videre til realtidsskjer-men og til mangfoldige skjermer ender i Ma-novichs tekst i muligheten for skjermens opp-løsning. Selv om Manovich er bevisst at en type skjerm fortsetter å eksistere når en ny oppkommer, er en del av bestemmelsene pro-blematiske. I den tidlige filmen, det vil si den dynamiske skjermen, er flere skjermer svært vanlig. Et annet eksempel er realtidsskjer-men, som i alle fall konseptuelt kan sies å komme samtidig med den dynamiske skje-rmen. Realtidsskjermen er altså ikke en under-kategori av den dynamiske skjermen, men en

del av den i utgangspunktet. Mediehistorien er en historie av hybridteknikker, og realtid-s-bildet har ofte overført lagrede bilder. (Det er også interessant å se at denne kategorien fo-kuserer på den tekniske støtten for bildet, et perspektiv Manovich forsøker å unngå for de andre kategoriene, og ikke på skjermen i seg.) Men det sentrale i denne sammenhengen er at denne arkeologien forteller en historie om tilskuerens gradvise frigjørelse fra en verden sett i faste rammer, som så blir bevegelig og som siden blir mangfoldige og valgbare skje-rmer. Den likner i dette en svært problematisk teoretisk modell presentert av filmfenomeno-logen Vivian Sobchack, som ser filmens utvik-ling som parallell med menneskets utvikling fra spebarn til barn og siden til voksen. All film-historisk kunnskap motsier en slik teleologisk modell.

Det i kunstsammenheng prolifererende vi-deofremvisningsmoduset med to eller flere skjermer kan ofte fra kunstnerens side være motivert av et ønske om at tilskueren selv skal velge bilde, og dermed utføre en perso-nlig montasje av bilder. I intervjuet med Eija-Li-sa Ahtila fremkommer det at eksempelvis hun arbeider ut fra slike motiver. Imidlertid vil alltid faktorer som bevegelse, bildeutsnitt, nærbilder og lyd være sterke styringsprin-sipper som gjør enhver fri og personlig valg-prosess vanskelig. Manovichs perspektiv har den store tilgangen at den tillater å skrive me-diehistorien fra et annet perspektiv enn lag-ringsteknikkenes historie, og fokuset på sk-jermen tillater computeren å fortsette i tidi-gere skjermteknikkers tradisjon, istedet for alltid å innebære det genuint "nye". Dette sk-jer til prisen av at han ikke sier noe om hva som finnes på skjermene: Filmen og fjernsy-net skulle ikke utgjøre vår felles forståelse av historien om de ikke hadde hatt en fast tidsutstrekning og var underkastet et pro-gram. Et ensidig fokus på tilskueren foran sk-jermen(e) står i fare for å miste de disiplin-e-rende mekanismene i lagringsteknikk og tids-kartlegging av sikte.

En grensedragning mellom hva som er kunst og ikke har jo tradisjonelt vært kunst-institusjonenes oppgave, med de sosiale, poli-tiske og genusmessige konsekvenser det fører med seg. Også idag er kunstutstillingen et veritabelt minefelt for den som ikke er initiert i kunstens regler. Den som ikke er finkulturelt fostret vil raskt stå villråddig om han/hun skal ta veien til høyre eller venstre, hvilke objekter som får berøres og ikke. Se for eksempel på hvem som våger å gripe til musen på compu-terinstallasjoner med en mengde mennesker omkring? Å torgføre besøkernes absolutte fri-het i interaksjonen med filminstallasjonens bidrar til å gjemme og glemme kunstinstitu-sjonenes maktapparat. Det handler om å be-krefte en hierarki, bestemt av økonomisk, ge-nusmessig og kulturell tilhørighet, om hvem

som er "online" og hvem som ikke er oppkop-let mot samtidskunstens regelverk.

Det handler også om å glemme at utstill-ingen har en dramaturgi, et program, som blant annet går til veie gjennom hvilke objek-ter som fører inn i hverandre. Det tradisjonelle galleriet eller museet har alltid hatt det – kro-nologiske epoker, tema eller nasjoner – og en-hver utstilling har nødvendigvis et indekser-ingsprinsipp innbygd. Å fremheve tilskuerens frihet tjener til å bortse fra disse strukturelle prinsippene. Det frie valget er, akkurat som i dataspillet eller andre computermiljøer, alltid programmert av noen, og manipulasjonen blir selvsagt ytterligere effektiv gjennom at den er usynlig.

Kunstdiskursene omkring filminstallasjo-nen er allment opptatt av å etablere en skap-ende besøk, og film såvel som lydinstalla-sjoner føyes ofte inn i de samme diskursene som den såkalte "relasjonelle estetikken". De angloamerikanske kulturstudiene har funnet det ønskelig å hevde samme posisjon i mange år, for hvilken besøker ønsker ikke også å kre-diteres med å bidra til å skape verket? Dette gjør at medskaperdiskursene, fra å ha søkt en oppgradering av statusen hos populærkultu-rens anndere, har kommet til å tilhøre en kapitalismens logikk, hvor subjektet ikke lenger er seg bevisst at det blir manipulert, og man samtidig disiplinerer persepsjonens og reflek-sjonens vilkår.

For den lineære filmen

Filmens fastlagte utstrekning i tid gjør at den, sammen med fotografen og andre lagrings-teknikker, grunnleggende forandret vilkårene for å forestille seg erindringsprosesser. Disse temporale undersøkelsene er også i fokus for gallerikunsten. Mnemoteknikker, arkivkonstellasjoner og subjektiveringssproses-ser er tema for store deler av filmen i kunst-institusjoner og i kinoer, fordi computeren har gitt maskinen for en analyse av disse proses-sene. Kinofilmen og fonogrammet kunne bare med visse vansker manipuleres, stykkes opp og kastes om i sin suksessive orden, mens computeren legger funksjonene for disse pro-sessene på fingertuppen. Dette resulterer i, som Stéphanie Trembley påpeker i sin tekst, at mange filminstallasjoner undersøker tek-nikkhistoriske dispositiv for bevegelige bilder. For å låne en formulering fra den finske medi-eteoretikeren Erkki Huhtamo, likner kunstgal-leriet idag i mange tilfeller et teknisk mu-seum. Filmens og fjernsynets tidsutstrekning lar seg historisere på nye måter på grunn av at computerteknikken har satt mediene i en ny historisk konstellasjon. Som Annika Wik dis-puterer, finner man at filmens lineære beve-gelse ofte underlegges en analyse, og det er ingen tilfeldighet at Douglas *Gordons 24 H Psycho*, som altså i sin tidsutsrekning forblir utilgjengelig for besøkeren, lenge har vært fil-

minstallasjonens kanskje mest emblematis-ke verk.

Antologiens intervju med Eija-Liisa Ahtila er betegnende nok gitt tittelen "The Idea of Line-arity Bothers Me", noe som sannsynligvis har sin årsak i at Ahtilas verk ofte fremstår som ut-preget klassisk og lineært når hun redigerer det for fjernsyn eller for visning på en enkelt skjerm. Kameraposisjoner og klipp glir ofte på plass ifølge et mønster fra den klassiske fil-mens form. Dette er ingen kritikk av hennes arbeid fra min side, jeg synes hennes filmer på flere skjermer er blant feltets mest interes-sante, men aversjonen mot det lineære, og i forlengelsen det klassiske, er betegnende for resepsjonen av gallerifilmen. Det er nettopp denne linearitetens plass i kunstens rom som utgjør den sterkeste påvirkningen på og fo-randringen av galleriet. Som Mark Nash har påpekt i en tekst til Documenta XIs katalog, utgjør de tidsbaserte medienes sterkere representasjon i galleriet en grunnleggende strukturell endring av mottakerens vilkår. Gal-leriet er derfor ikke et tomrom for et uforbe-holdent møte mellom det bevegelige bildet og besøkeren, men et rom som gjennomgripen-de transformeres av de tidsbaserte mediene. Aversjonen mot det lineære kan derfor i like høy grad ses som et forsvar for galleriets eta-blerte orden som et ønske om å bryte med en foreldet rom- og tidsorden.

Som blant andre Fredrich Kittler og Bernard Stiegler på ulike vis har behandlet, er opp-komsten av tidsbaserte lagringsmedier på slutten av 1800-tallet et teknologisk brudd-punkt som grunnleggende forandrer men-neskets tankevilkår, siden filmen og fotogra-fen kraftfullt reglerer persepsjonen. Det står ikke lenger lytteren og tilskueren fritt å følge egne tankebaner og forsynke i kontemplasj-on, siden besøkeren automatisk stilles foran nye situasjoner og utfordringer som krever en løs-ning. Det er derfor et problem at denne struk-turelle endringen i galleriet følges av diskurser om besøkerens frie medskapelse og interak-sjon, mens potensialet for forandring tvert imot ligger i at filmen kan utgjøre en motstand mot den invante reaksjonen. På dette punk-tet er begrepene som følger filmen i galleriet preget av en tradisjonell motsetning mellom menneske og teknikk. Dette er grunnen til at Eva Koch i antologiens intervju gjentar at tek-nikken aldri er et mål i seg selv. Imidlertid er det betegnende for i hvor stor grad den råden-de kunstdiskursen er påvirket av computer-teknologiens remedieringsdiskurser.

En ny film?

En motsetning som preger *Black Box Illumina-ted* såvel som store deler av den gjengse kunstrespepsjonen er spørsmålet om filmen i kunstinstitusjonen fortsatt er film eller ikke. Eksempelvis leverer Annika Wik innled-ningsvis i sin artikkel en kritikk av forestilling-

en om filmen i galleriet som 'ikke-filmisk', el-ler post-cinematografisk, slik det torgføres i Royaux' artikkel "Towards a Post-Cinematic Space-Time". Annika Wiks avhandling *Före-bild film; panoreringar över den samtida konstscenen* viser også med all ønskelig tyde-lighet hvordan filmteoretiske perspektiv er re-levante for filmen i kunstinstitusjonen. Spør-s-målet er ikke egentlig interessant i seg, siden en definisjon av film som bevegelige bilder nødvendigvis besvarer spørsmålet bekrefтен-de. Forstår man bevegelige bilder i galleriet som noe annet enn "film", mener man med begrepet egentlig film vist på kino, eller til og med den klassiske fiksjonsfilmen. La meg av plasshensyn forbigå begrensningene i forstå-elsen av en slik klassisk mall for filmen; den klassiske filmen har ikke gjort annet enn å bry-te mot den. Kunstinstitusjonenes tendens til et klassisk begrep om film er kanskje en av år-sakene til at Alfred Hitchcocks filmer er de mest frekvent tilbakekommende i kunstens reformuleringer av eksisterende verk: Hitch-cock har hatt en mer innflytelserik posisjon enn noen annen regissør i Hollywood, og fremstår delvis av denne grunnen som den som bryter med en klassisk fortelling og tid- og romstruktur innenfor den klassiske filmen. Hitchcocks arbeider er derfor en sentral del av vårt 'tertiære minne', for å anvende Bernard Stieglers begrep for den hoveddelen av vår er-indring som er avsett av medier, som står i fo-kus for de reformuleringsstrategier deler av gallerifilmen arbeider med.

Jean-Christophe Royoux forestår "the cine-ma of exhibition" som en betegnelse på den 'post-cinematiske' tilstanden. Dette er en uheldig betegnelse, siden all film er ment for 'exhibition'; den populære filmen i høyere grad enn den som vises i utstillinger. Termen kaller også på en assosiasjon til framvisning; et modus som dominerer den tidlige filmen inntill selve framvisningen av attraksjoner in-tegreres, men lever videre, innenfor en fortel-lermessig motivering i den klassiske filmen. Innenfor filmhistorien kalles dette filmmodus "attraksjonsfilmen". Jeg har utviklet andre steder hvordan eksempelvis den tidlige fil-mens fremvisende strategier og direkte hen-vendelse til tilskueren utgjør sentrale motiv i dagens installasjons- og gallerifilmer. Hva som er interessant i denne motsetningen er hvor-dan deler av diskursene som omgir bevege-li-ghe bilder i kunstinstitusjonen finner et behov for å fremstille fenomenet som noe radikalt nytt. Dette henger sammen med remedier-ingsfunksjonenes innbygde profilering av et begrep om det nye, og understreker hvordan kunstkritikken har tatt preg av de diskurser som omgir personcomputerens gje-nombrudd. Det er også interessant å konsta-tere at diskursen derfor er alt annet enn ny, si-den begrepet om nye former solid er forankret i et modernistisk kunstideal.

Royoux' problemer med å finne en brukbar term for den "post-cinematiske" filmen, såvel som kunstkritikkens generelle vansker med å finne en betegnelse på besøkeren, har ikke sin grunn i at disse fenomenene er radikalt nye og ukjente, men snarere at de ikke lar seg skille fra foregående foreteelser. Stéphanie Trem-bley påpeker at den generasjon kunstnere som stort sett gjorde sin inntreden på kunst-arenaen under 90-tallet, arbeider med filmen på et vis som allerede eksisterte på 60- og 70-tallet, blant annet under etiketter som Expan-ded cinema. Gjennom å akseptere myten om det nye, bekrefter ikke bare kunstinstitusjo-nene markedskreftenes spill, men mister også evnen til å sette arbeider inn i en histo-risk kontekst. Som nevnt tidligere er filmvis-ningskonteksten historisk mindre homogen enn hvordan det ofte framstilles i kunstdiskur-sene. Og det er nettopp denne mangfolden av maskiner og dispositiv, denne pluraliteten av filmmodus, som gjør at dagens samtdiskunst finner filmmediet så interessant for å utforske erindrings- og arkiveringsteknikker.



front of the open and ambiguous image. This phenomenological notion is based in an image deploying depth-of-field and long takes, which would allow the spectator's look to roam freely around in the composition of the image. The image was for this reason pre-scribed to be modeled on the ambiguity of re-ality, where the viewer's free choices and indi-vidual navigation in space was identified with a higher artistic quality. The "new spectator", who is postulated in several of the articles of the anthology, and who moves around in the exhibition space to explore and discover the image, is for this reason not at all new, but part of a most traditional dichotomy between what is high art and what is not.

The Engagement of The Body

One further problem resulting from the general emphasis on the visitor navigating in the gallery architecture in current art discourses, is that it makes the human body the anchoring point for the description and analysis of the work of art. A very central attraction of cinema and other timebased media is, on the con-trary, how they transgress the limitations posed by the physical body in time and space. The point of view of the image may be inhabit-able for the human body. Cuts produce move-ments in space without time passing. In cinema, the human body is liberated from its de-fined spatial anchoring point. This doesn't im-ply that cinema only addresses the eye and forgets about the rest of the body. On the con-trary, cinema has always supplied another corporeality than that of the human body. This is what Walter Benjamin discusses in his fa-mous "Work of Art" essay when he finds that the film acts like tactile shocks on the viewer. By re-establishing the spectator's body as the focus of the installation, art criticism disre-gards the potentially transgressive bodily ex-perience of cinema. This is nothing unique for art criticism; as such a phenomenological stance most often has been the dominant perspective in film theory. Already Bazin, as mentioned, proposes the view that the spec-tator interacts with and navigates in relation to the image.

Significantly, several of the contributors make references to the computer scholar Lev Manovich's screen archeology in this context. His work is of course relevant to the multipli-cations as well as the dissolvment of the screen in art exhibitions. The development from a classical to a dynamic screen, then fur-ther to the real-time screen and the multiple screens lead in Manovich's text to the possi-bility of the dissolvment of the screen alto-gether. Even if Manovich makes it clear that one kind of screen continues to exist when a new one is introduced, some of his historical descriptions are problematic. In early cinema, i.e. in the early age of the dynamic screen,

multiple screens are very common. Another instance is that of the real-time screen, which at least conceptually may be said to be intro-duced at the same time as the dynamic screen. The real-time screen is not a subcate-gory of the dynamic screen, as argued by Manovich, but part of the dynamic screen at its outset. Media history is a history of hybrid techniques, and the real-time image has often transmitted stored images. (It is also interest-ing to note that the category of the real-time screen is defined by the technical support for the image, a perspective Manovich seeks to avoid for the other categories, and not by the screen itself). But the primary point in this context is that this archeology tells a story about the spectator's gradual emancipation from a world seen in a static perspective, which then is set in motion and then becomes multiple screens to be chosen by the viewer. Manovich's narrative in this respect resem-bles a most problematic theoretical model presented by the film phenomenologist Vivian Sobchack, presenting the development of cinema as parallel to the human development from infant to child and finally to a grown-up. All film historical knowledge runs counter to such a teleological model.

The proliferating mode of video exhibition in art institutions of two or more screens may often express a wish from the artist that the choice of image shall rest with the spectator, who thereby exerts a personal 'montage' of shots. (In an interesting interview with Eija-Li-sa Ahtila in *Black Box Illuminated*, she voices such an ambition with her installations.) How-ever, factors such as movement, framing, close-ups and sound will always be strong cues for attention that will make any free and personal process of choice difficult.

Manovich's approach has the asset that it allows for writing media history from a differ-ent point of view than that of the history of techniques of storage, and his focus on the screen allows him to see the computer within a line of development of earlier screen tech-niques, rather than always to embody the genuinely 'new'. The consequence of this, however, is that he doesn't say anything about what is on the screens: Cinema and television would not have constituted our common understanding of history if they did not have a defined extension in time and if they were not subject to programming. A sin-gular focus on the spectator before the screen(s) is at risk of ignoring the disciplin-ing powers in storage technology and in the charting of time.

Drawing a line of demarcation between what is art and what isn't has traditionally been the task of the art institution, together with the social, political and sexual conse-quences that go with it. Also today, the art ex-hibition is a truly dangerous ground for the

one who is not initiated in the rules of art. He or she who is not cultured in high art will soon be lost before the choices of going to the right or the left, what objects that may be touched and not, etc. Who dares to reach for the mouse in computer installations in a crowd of visitors? By marketing the visitor's absolute freedom in the interaction with the moving image installations in the exhibition, the cur-rent art criticism contributes to hide and for-get the structures of power in the art institu-tion. It serves to confirm a hierarchy based in economic, cultural and sexual differences, about deciding who is online and who is not connected to the rules of contemporary art.

It also serves to forget that the exhibition has a dramaturgy, a program based in what sections and works that lead into each other. The traditional gallery or museum has always had this principle, in chronological epochs, themes or nations, and every exhibition is necessarily structured according to a princi-ple of indexing the works and artists. By mar-keting the spectator's liberty, art criticism serves to obscure these structural principles. The freedom of choice is, just as in any com-puter game, always programmed by some-one, and the manipulation becomes even more efficient as it remains transparent.

The discourses surrounding art cinema in-stallations are in general establishing the cre-ative spectator, and film as well as sound in-stallations are often grouped together with the so-called "relational aesthetics". The An-glo-American cultural studies have argued for this position for many years, because what visitor does not want to be part of the creative process of the work? This makes the 'co-cre-ative' discourses, from having sought to up-grade the status of users of what is tradition-ally seen as popular culture, a part of the capi-talist logic where the user-subject no longer is aware of being manipulated, and which con-sequently makes the disciplining powers to-wards perception and reflection all the more efficient.

For A Linear Cinema

The defined duration in time in the medium makes cinema, together with the gramo-phone and other techniques of storage, an agent for a radical change in the conditions for understanding the processes of memory. These temporal investigations are also cen-tral in contemporary art. Mnemotechnics, archival constellations and processes of sub-jectivation are recurrent subjects in much of the moving image installations in art institu-tions as well as in cinemas, because the com-puter has furnished the machine for an analy-sis of these processes. Films projected in the theatre and the gramophone could only with certain difficulties be manipulated, edited and alternated in its temporal outline, whereas

the computer puts these operations at our fin-gertips. The result of this, as Stéphanie Trem-bley observes in her article, is that many film in-stallations probe dispositifs from a technologi-cal history of moving images. To borrow a phrasing from the Finnish media theorist Erkki Huhtamo, the art gallery of today often resem-bles a technical museum. The temporal dura-tion of cinema and television makes it subject to new historical outlines as they have been set in an other historical constellation by com-puter media. As discussed by Annika Wik in her article for the anthology, cinematic move-ment is often the subject of analysis, and it is no coincidence that Douglas Gordon's *24H Psycho*, which in its temporal duration re-mains partly inaccessible to the visitor, long has remained the perhaps most emblematic work of moving image installations.

The interview with Eija-Liisa Ahtila in the anthology is quite appropriately titled as "The Idea of Linearity Bothers Me". The reason for this could be that Ahtila's work often appears as genuinely classical and linear when she ed-its her films for television or for single-channel exhibition. Camera positions and cuts often snaps into place according to the patterns of classical cinema. This is not meant as a criti-cism of her work on my part – I believe her multi-channel films belong among the most interesting of the whole field. But the aversion towards the linear, and by extension the clas-sical, is typical for the reception of the moving image in the gallery. Because it is precisely the role of this linearity in the art spaces that brings about the most powerful challenges and changes for the gallery. As argued by Mark Nash in a text for the catalogue of *Docu-menta XI*, the proliferation of the time-based media in the art institution embodies a power-ful structural change in the conditions of re-ception. The gallery is everything but a blank space for an unconditional encounter be-tween the moving image and the visitor, it is a space that has radically been transformed by the timebased media. The aversions towards the linear may for this reason just as well be seen as a defense of the established order of the gallery, as being in favor of a new order of time and space.

As argued in different ways by media theo-rists and philosophers Friedrich Kittler and Bernard Stiegler, the emergence of time-based storage media towards the end of the 19th Century constitutes a technological point of rupture that influences the conditions for thinking in itself, as these media strongly regulate perception. It is no longer up to the listener and spectator to freely lose himself in his own thoughts or immerse in contempla-tion, as the visitor is automatically confronted by new situations and challenges that demand a solution. It is consequently a problem that the current structural transformation of

the gallery is accompanied by discourses of the visitor's free participation and interaction, whereas the potential for change, on the con-trary, rests with the fact that the moving im-age may provoke a resistance to the estab-lished reaction. In this sense, the discourses accompanying moving images in the gallery are informed by a traditional opposition be-tween man and technology. However, it tells a lot about how the current discourses of art are influenced by the discourses of remediation formed by computer technology.

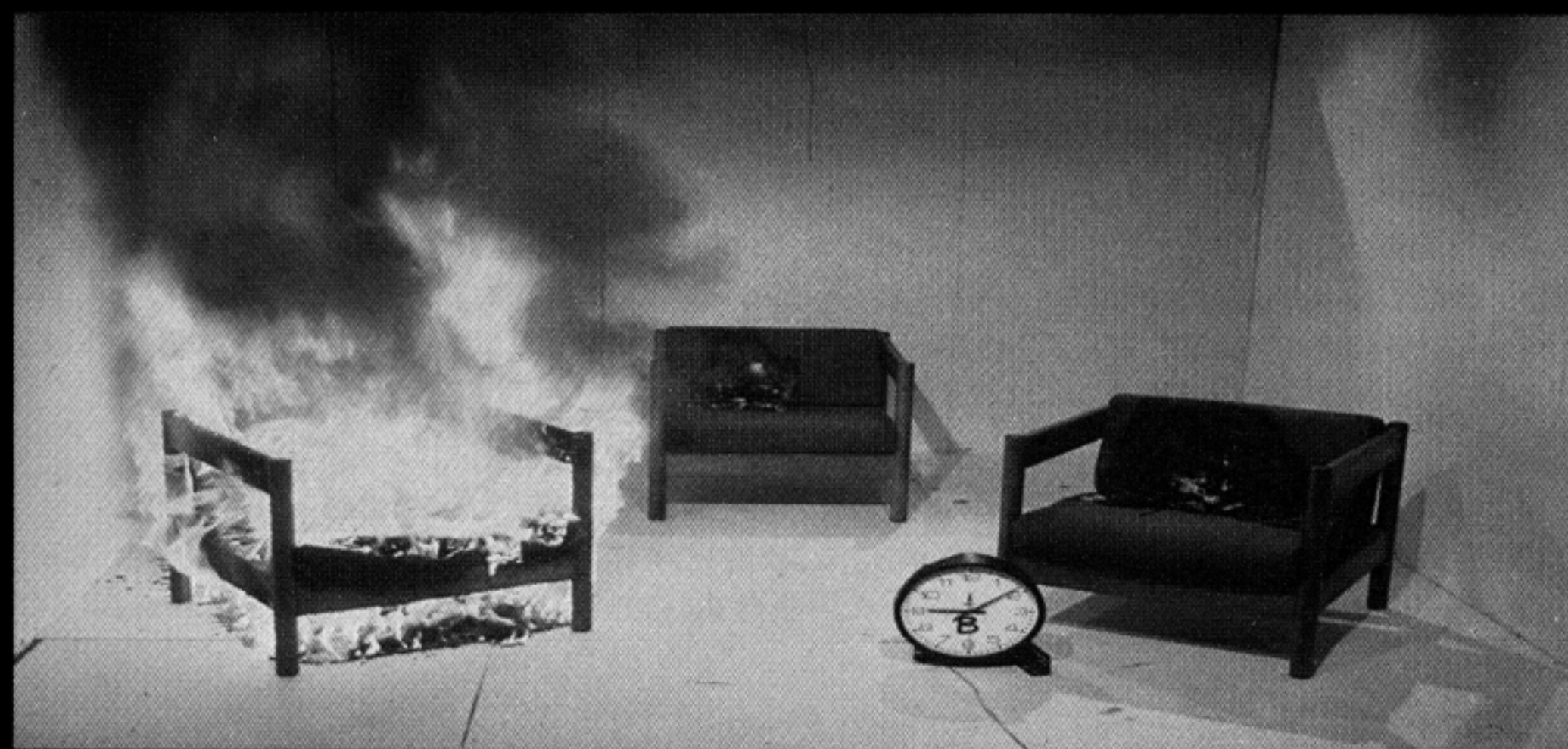
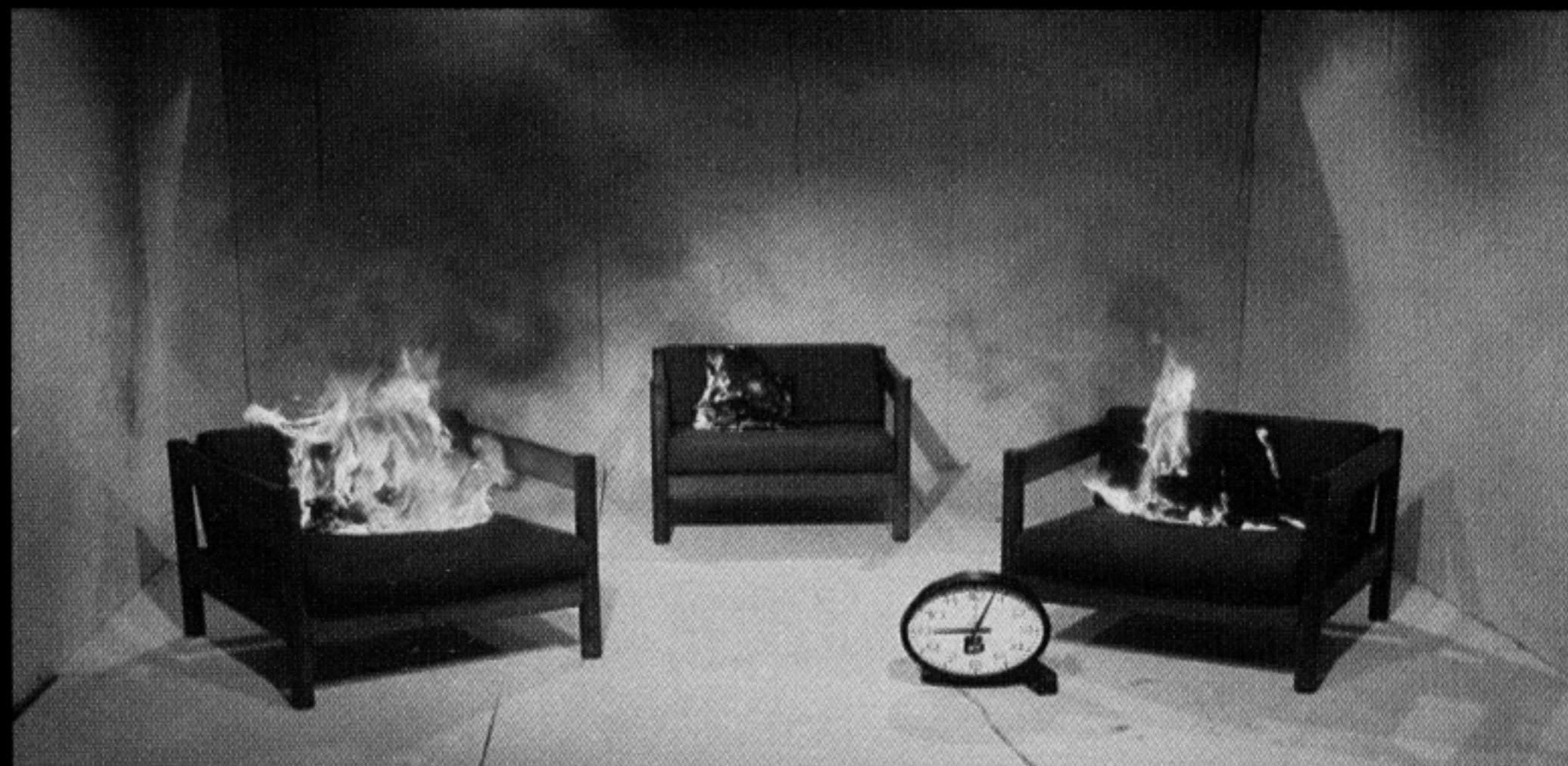
A New Cinema?

Black Box Illuminated is marked by one ques-tion that also informs parts of the current art reception: whether the moving images in con-temporary art still are "cinema" or not. In the introduction to her article, Annika Wik criticis-es the idea of the moving image in the gallery as "non-filmic" or "post-cinematographic", as phrased by Royoux in his article "Towards a Post-Cinematic Space-Time". Annika Wik's dissertation, *Förebild film; panoreringar över den samtida konstscenen*, clearly demon-strates how relevant a film theoretical ap-proach is for the cinema in art institutions. The question of what is cinema and not is not re-ally interesting in itself, as it is only a question of definition: Cinema may well be, and should be in my view, defined as moving images, which of course answers the question affirmatively. The ones who see the moving image in art ex-hibitions as something else than cinema, un-derstand cinema only as moving images shown in the theatre, or sometimes only as the classical narrative cinema. Let us for the sake of brevity skip the discussion of the lim-itations of this view; let us just note that even "the classical cinema" has always violated its definitions. The tendency towards a very clas-sical concept of cinema in art circuits may be one of the reasons why the films of Alfred Hitchcock are the most frequent objects for the reformulations of existing works within the art exhibition: Hitchcock enjoyed a more influential position than any other director in Hollywood, and for this reason becomes the director who breaks with the classical pat-terns of space and time in cinema within the classical institution itself. Hitchcock's works are consequently a central part of the "ter-tiary memory", to follow Bernard Stiegler's terminology for the part of our memory in-formed by media (which is the main part), which is so central to the strategies of refor-mulation elaborated by films in art exhibi-tions.

Jean-Christophe Royoux suggests "the cine-ma of exhibition" as the term for the "post-cin-ematic" condition. This is a problematic term, as all cinema is produced for 'exhibition'; and the popular cinema more so than that screened in art exhibitions. The term also

gives connotations to a mode of demonstra-tion of objects and attractions for their own sake, a mode dominating the early years of cinema, but where the attractions still live on when they are integrated in the overall narra-tive of classical cinema. In film history, this mode is called "the cinema of attractions". I have developed elsewhere how for instance the aspect of demonstration and direct ad-dress to the spectator in early cinema also are central elements in the contemporary film in-stallations and exhibitions. What is interesting in this opposition is how parts of these dis-courses surrounding the moving image in the art exhibition strive to give the impression that this phenomenon is radically new. This is again connected to the unavoidable profiling of the "new" of the functions of remediation, and once again shows how art criticism adheres to the rhetoric surrounding the breakthrough of the personal computer. It is also interesting to note that these discourses are for this reason far from new, as the concept of "new" forms is strongly embedded in a modernist ideal of art.

Royoux' difficulties in finding a functional term for the "post-cinematic" cinema, as well as the recurrent problems of art criticism in agreeing upon a term for the visitor, are not caused by these phenomena being radically new or unknown. They are rather symptoms of how they are inseparable from earlier prac-tices. Stéphanie Trembley notes how the gen-eration of artists entering the art scene during the 1990s work with cinema in a vein that al-ready existed in the 1960s and 1970s, under the label of "expanded cinema", among oth-ers. In accepting the myth of the new, the art institutions and art criticism not only support the structuring principles of the market; they also lose the ability to put works and trends in a historical context. Historically, the context for screening films is less homogeneous than what art discourses argue. And it is this plural-ity of machines, dispositifs and modes of cine-ma that makes the medium so interesting for the explorations of technologies of memory and archiving in contemporary art.



SOME THINGS ARE BETTER LEFT UNEXPLAINED

Estetikens gränser: Kant och den samtida konsten

Av Sven-Olov Wallenstein

I *Kritik av omdömeskraften* (1790) avslutar Kant projektet att etablera en "kritisk filosofi", som påbörjats i *Kritik av det rena förnuftet* (1781) och *Kritik av det praktiska förnuftet* (1788). I dessa tre verk skisserar han en begreppslig struktur som skiljer det kognitiva från det etiska och det estetiska. Mellan de två första kritikerna öppnas en avgrund, och därmed erhåller det moderna tänkandets sin fundamentalt delade struktur. Denna avgrund är vad den tredje Kritiken försöker överbygga, och den gör detta framför allt genom ett argument som relaterar till den estetiska sfären. Kan estetiken vara ett sätt att hela, åtminstone temporärt, det sår som Kritiken åsamkat det rena förnuftets narcissism?

Det begrepp om estetik som föreslås i den tredje Kritiken är djupt ambivalent: å ena sidan fattas konsten och estetiken som en separat sfär. Å andra sidan utgör de en fundamental artikulation, en "bro" som förbinder de två stränderna, frihet och natur. Den estetiska moderniteten kommer ständigt att brottas med detta dubbla kantianska arv.

I ett mer beskedligt filosofihistoriskt perspektiv kan den tredje Kritiken läsas som ett separat arbete som behandlar och avgränsar ett specifikt fält, och som utgör en reaktion på ett halvt sekels estetisk debatt från Baumgarten till Lessing, med influenser från Winckelmann, Diderot, den franska Encyclopedin och dess klassifikation av konstarterna etc. Här ger den äldre akademiska traditionen med dess fokusering på regler, hierarkier och "poetik" gradvis vika för ett nytt intresse för betraktarens sensibilitet, som kommer att utgöra grunden för det nya begreppet "estetik". I en bemärkelse summerar och systematiserar Kant upplysningens debatter om estetiken, överför dem till den romantiska generationen, och sedan till modernismen och dess olika idéer om radikal autonomi. Men boken måste också förstås som den avslutande delen av den kritiska filosofin själv, det vill säga som ett svar på ett inre problem som gäller den transcendentalta grundläggningen av en universell förnuftsfilosofi, och i detta avseende kan den ses som en första indikation på en förnuftets kris, som Kant behandlar i termer av en konflikt mellan det teoretiska och det praktiska, mellan natur och frihet, men som i senare filosofi återkommer i många andra gestalter.

Analytiken av det estetiska omdömet får därmed en dubbel funktion: för det första att etablera det estetiskas autonomi, dess egen legitimitet som ett fält oberoende av kunskap och etik; för det andra att visa hur just denna autonomi leder till ett överbyggande av klyftan, eler kan ligga till grund för en ny harmoni mellan det sinnliga och det översinnliga, mellan natur och frihet. Detta är vad som ger upphov till ambivalensen i Kants argument: utgör den estetiska erfarenheten en egen sfär, med sina egna principer a priori som skulle göra den självtillräcklig med avseende på förståndets och förnuftets respektive lagstiftning över kunskapen och begäret, eller är den väsentligen underordnad det kognitiva och/eller det normativa? Kants efterföljare i den romantiska generationen, från Schiller, Hölderlin och framåt, försökte alla överskrida den estetiskens gräns som Kant hade upprättat genom att projicera idén om konstverket som en absolut enhet, som en "intellektuell åskådning", och metoden för att uppnå detta var att intensifiera den estetiska autonomin så att den blev till ett slags estetisk suveränitet (och jag lånar denna term från Christoph Menke), en förmåga att lägga grunden till en ny värld.

Innebörden av Kants estetiska autonomi för den samtida konstnärliga praktiken och det teoretiska arbetet är i hög grad omdebatterad. För vissa förefaller begreppet autonomi föråldrat i den postmoderna eran, där konsten överskrider den estetiska gränsen för att ta itu med det sociala och det politiska. För andra kan denna gräns inte överskri-

Stills from the seminar held at Moderna Museet, Stockholm, June, 2004
From left **Andrea Esser, Thierry de Duve, Martin Seel and Jennifer Allen**



The Limits of Aesthetics: Kant and Contemporary Art

By Sven-Olov Wallenstein

In the *Critique of Judgment* (1790), Kant concludes the project of establishing a "critical philosophy," a project that began with the *Critique of Pure Reason* (1781) and the *Critique of Practical Reason* (1788). In these three works, he delineates a conceptual structure that separates the cognitive from the ethical and the aesthetic. Between these two a great gulf opens up, and therewith commences the fundamentally riven character of modern thought. This gulf is what the third Critique, the *Critique of Judgment*, attempts to overcome, and it does so mainly via an argument relating to the aesthetic sphere. Could aesthetics be a way to unify, or at least temporarily heal, the wound inflicted on the narcissism of Reason by the Critique itself? The concept of aesthetics proposed in the Third Critique is however deeply ambivalent: on the one hand, art and aesthetics are posed as separate spheres. On the other hand, they are a profound articulation, a "bridge" connecting the twin strands of freedom and nature. Aesthetic modernity constantly wrestles with this split Kantian heritage.

Seen from the more tranquil point of view of the history of philosophy, the third Critique can be read as a separate work that treats and delimits a specific field, more or less as a reaction to half a century of aesthetic debate from Baumgarten to Lessing, with influences from Winckelmann, Diderot, the French Encyclopedie and its classification of the arts, etc. Here, the earlier Academic tradition and its focus on rules, hierarchies, and "poetics" gradually gives way to a new interest in the sensibility of the spectator, which becomes the basis for the new concept of "aesthetics." In one sense, Kant sums up and systematizes the Enlightenment debate on aesthetics, transmits it to the Romantic generation, and even beyond, to modernism and its various conceptions of radical autonomy. But the book also must be understood as the final part of the architectonic of Critical Philosophy itself, i.e., as an answer to an inner problem concerning the transcendental foundation of a universal philosophy of reason, and in this sense it can be read as the first indication of a crisis of reason, treated by Kant as a conflict between the theoretical and the practical, nature and freedom, but which in later philosophy reappears in many guises.

The Analytic of Aesthetic Judgment thus acquires a double function: first to establish the autonomy of the aesthetic, its proper legitimacy as a field independent of knowledge and ethics; then to show how precisely this autonomy leads to a bridging of the gulf, or can found a new harmony between the sensible and the supersensible, between nature and freedom. This is what gives rise to the ambivalence in Kant's argumentation: does aesthetic experience constitute a sphere of its own, with its own principles a priori that would render it self-sufficient with regard to the legislation of understanding and reason over the knowledge and desire respectively, or is it essentially subordinated to the cognitive and/or the ethical and normative? Kant's successors in the Romantic generation, from Schiller, Hölderlin and onwards, all attempt to transcend the limit of aesthetics that Kant had established by projecting the artwork as an absolute unity, as an "intellectual intuition," and the method to achieve this was to intensify aesthetic autonomy so that it becomes a kind of aesthetic sovereignty (and I borrow this term from Christoph Menke's book on the "sovereignty of art"), a capacity to lay the foundation for a new world.

The significance of Kant's aesthetic for contemporary artistic and theoretical work is indeed a matter of debate. For some, the concept of autonomy seems outdated in the postmodern age, where art transgresses the limits of the aesthetic in order to engage in the political and the social. For others, this limit cannot be so easily transcended – in fact, what a certain modernity does, "after Duchamp," could be to

das så lätt – kanske kan en viss modernitet, "after Duchamp", sägas återvända till Kants initiala problem genom att accentuera dess antinomier och paradoxer. I sin första skiss till inledningen i *Ästhetische Theorie* säger Adorno att själva ordet "estetik" idag ger ett föråldrat intryck. Han hade sina skäl att säga detta – framför allt i slutet av 60-talet, då konstverken rörde sig i en riktning som, på ett våldsamt sätt, föreföll bryta med alla traditionella innebörder av estetik. Och ändå har ordet förblivit hos oss, kanske mer som ett problem, ett filosofiskt och konstnärligt krus – men också på ett sätt som tillåter oss att än en gång läsa om det kantianska ögonblicket, göra det till föremål för andra genealogier som öppnar andra framtider.

I sitt bidrag använder *Andrea Esser* Duchamps Stora Glas för att analysera vad Kant menar med "konstnärlig form" men hon lokaliserar den också i en erotisk dimension: det är just genom att förbli *annat*, genom att motstå tolkning och behålla en "dimension av oändlighet" som begärets objekt fortsätter att vara begärligt.

Martin Seel behandlar idén om en den konstnärliga framträdelse-processen (*Erscheinen*), som möjligt att skiljas från det sinnliga framträdandet, och med stöd i Adorno förbinder han detta till det element av det "icke-existerande" som konstituerar varje konstföremål just som konst, och som motstår alla försök att förstå konsten endast som ett "institutionellt" eller diskursivt fenomen.

Frågan om det estetiska omdömet står i centrum för *Thierry de Duves* bidrag. Han analyserar de konstkritiska debatterna under 60-talet, och framför all med utgångspunkt i ett specifikt verk av Robert Morris försöker han visa att tidens "anti-kantianska" gester måste läsas om på nytt, och att omdömet aldrig kan upphävas eller ersättas av ett "teoretiskt" intresse.

Jennifer Allen fokuserar i det avslutande bidraget på de institutionella strukturer som ligger till grund för den estetiska autonomin, framför all utvecklingen av museet. Men för henne innebär också den kantianska estetiken ett löfte om en gemenskap baserad på känsla och lust, något som överskrider de gränser om upprättats av den konstnärliga institutionen och öppnar möjligheten för en lustens kultur som förblir öppen för alla.

De följande texterna presenterades ursprungligen vid ett symposium på Moderna Museet i Stockholm, som organiserades av Goethe-Institutet och SITE i juni 2004. Redaktionen tackar Goethe-Initutiet för generöst ekonomiskt bistånd, utan vilken vare sig symposiet eller denna publikation av bidragen hade varit möjliga.

Att symbolisera det permanenta begäret: Kants estetiska omdöme och Duchamps "precisionsmåleri".

Av Andrea Esser

I *Kritik av omdömeskraften* utvecklar Kant fyra aspekter av det estetiska omdömet. Med dessa så kallade "moment" avgränsade Kant det estetiska omdömet mot andra typer av omdömen likt dem som relaterar till kunskapen och moralen. Men dessa moment – "som omdömet beaktar sin reflektion", som Kant säger – liksom deras avgränsande effekt är resultat av en teoretisk undersökning som bevisar de anspråk vi gör i våra vanliga omdömen. Även om det kan vara möjligt att använda dessa moment för att definiera vad konst är eller borde vara, är detta ingalunda uppenbart. För det första, är dessa moment svar på frågan huruvida anspråket på att andra borde instämma i våra estetiska omdömet är legitimt, för det andra visar de huruvida det finns någ-

ra allmänna kriteria för fälla estetiska omdömen, och till sist försöker de visa att konsten är ett autonomt – just för att det är "estetiskt" – sätt att "framställa" idéer. Vad vi kallar uttryck kan inte helt översättas till språk, och det är något annorlunda än "visuell kommunikation". Den avgränsning som upprättas av Kants kritiska teori tar plats inom en transcendental undersökning, och den gäller bara referensen hos en viss typ av omdömen. Därför är den inte nödvändigtvis en "disenfranchisement of art", som Arthur Danto säger. Inte heller tvingar den in konsten i formalistiska banor. Förvisso leder Kants teori om estetiska omdömen till blott formella begränsningar och kan därför själv kallas "formell", men det är just denna formalitet som möjliggör för konsten att behandla vilket ämne som helst, till och med frågan om sin egen natur. Likväl tror jag att vissa kriterier kan härledas åtminstone indirekt från denna formella struktur, inte bara i förhållande till omdömets process utan också till objektet ifråga. Innehållet i dessa estetiska kriterier består av den estetiska kommunikationens själva betingelser – det vill säga att försävt vi hävdar att konst är ett specifikt och därmed autonomt sätt att presentera och kommunicera idéer, så måste gå till väga på ett "estetiskt" sätt som erkänner den estetiska kommunikationens logiska ramar. Såsom en undersökning av det estetiska omdömets logik, måste denna metod först och främst vara förmögen att appliceras på omdömen om alla typer av konst, och dess struktur måste kunna motstå alla nya typer av konstnärliga stilar. För det andra, såsom en logisk struktur får den inte hindra konsten från att engagera sig i politiska och samhälleliga frågor, så länge denna struktur förblir intakt. I enlighet med dessa två kriterier kommer varje kantiansk estetik att vara normativ i den bemärkelsen att den påminner såväl produktionen som receptionen av konst om den konstitutiva logiska gräns som ligger bortom vår intentionala räckvidd. Men som jag kommer att hävda i det följande, beror giltigheten av dessa påståenden på tolkningen av två begrepp i Kants teori: begreppet form och förmågornas spel. Min förstälse av dessa begrepp kanske inte är kantianskt i strikt mening, men den följer Kant i så måtto att den accepterar att konsten måste finna autonoma former för presentation som likväl är former för universell kommunicerbarhet. Detta innebär att förstå "konsten som en viss typ av tecken". Detta är Marcel Duchamps ord, vars verk och vars idé om "precisionsmåleri" jag ska förklara i kantianska termer, så att de därmed får en pragmatisk dimension.

1. Min vändning till Duchamp kan förefalla överraskande eftersom han i många intervjuer och uttalanden understryker att det som allra mest måste undvikas i konsten är *estetik* och *estetisk njutning*. Hans Stora Glas ska "inte bara ses med ögonen", säger han, och han uttrycker ofta sin aversion mot "retinala målare" som bara sysslar med rena sinnesintryck. Han förkastar en konst som "bara tillfredsställer ögonen", och kombinerar därför ofta sina arbeten med ett slags poetisk text. Dessa vidhängande litterära delar innefattar många kryptiska, absurda och pseudovetenskapliga anteckningar som samlats i de så kallade "askarna". I fallet med det Stora Glaset och den Gröna asken underströk han speciellt att han ville ge "glas till ögat och text till örat och tänkandet". Dessa två moment är tänkta att fungera tillsammans, och framför allt att "hindra verket från att anta en "estetisk" kvalitet i bemärkelse av estetisk sinnlighet". I sitt avisande av estetik och estetisk njutning förefaller Duchamps verk utgöra en gensaga mot Kant, och snarare visa på hans estetiks gränser än dess giltighet.

2. Men den "estetiska" kvalitet eller "form" som Duchamp försöker undvika är av samma slag som den Kants estetik förkastar. Det första momentet i Analytiken kräver att man ska fälla sitt omdöme "utan intresse". Den estetiska formen syftar inte till att göra oss lyckliga. Därför ska den inte heller ge upphov till ett omedelbart begär eller en omedelbar lust. Om vi följer Kant, så ska den snarare åtföljas av ett speciellt slags begär som resulterar från en process av reflektion. Detta är exakt Duchamps ståndpunkt när han säger att "smak" inte är vik-



our aesthetical judgements can be legitimated, second they prove if there are any common criteria for judging aesthetics and last, they try to show that art is an autonomous – while aesthetical – way of "presenting" ideas. What we call expression can't be fully translated into language and is different from "visual communication." The demarcation caused by Kant's critical theory comes about within a transcendental investigation and concerns only the reference of a certain kind of judgement. Therefore it does not necessarily "disenfranchise" art, as Arthur Danto formulates it. Nor does it coerce art into formalistic figurations. To be sure, Kant's theory of aesthetical judgement leads to merely formal constraints and may therefore itself be called "formal," but it is this very formality that enables art to be concerned with any subject matter whatever, even with the question regarding its own nature. Nevertheless, I think that from this formal structure several criteria may be derived at least indirectly, not only with respect to the process of judgement but also to the objects in question. The content of these aesthetic criteria is made up of the very conditions of aesthetical communication. I.e. in so far as we claim for art to be a specific and therefore autonomous way of presenting and communicating ideas, we must proceed in an "aesthetical" way, a way that recognizes the logical constraints of aesthetical communication. As an investigation into the logic of aesthetical judgement, first of all the method must be capable of being applied to judging any specific kind of art and impervious to having its structure transcended by any new stile of art. And secondly as a logical structure it should not hinder art from engaging in political and social issues as long as this structure remains realized. Following from these two criteria, any Kantian aesthetics would be normative in the sense that it always reminds both the production as well as the reception of art of the constitutive logical border that lies beyond our intentional grasp. However, the validity of these statements depends, as I am going to argue in the following, on the interpretation of two concepts of Kant's theory: the *concept of form* and that of the *play of faculties*. My understanding of these concepts may not be Kantian in the strictest sense, but it follows Kant in so far as it accepts that art must find autonomous forms of presentation that nevertheless are forms of universal communicability. It means understanding "art as a certain kind of sign." This is Marcel Duchamp's wording whose work and whose concept of "Painting of Precision" I shall explain in Kantian terms so as to give the latter a pragmatic dimension.

1. My shift to Duchamp may come as a bit of a surprise to you because it is Duchamp who in many interviews and statements stresses that what is most importantly avoided in art is *aesthetics* and *aesthetic pleasure*. His *Large Glass* is "not supposed to be seen only with the eyes", he says, and he often expresses his aversion against „retinal painters", concerned only with pure sense impressions. He refuses an art "pleasing only the eyes" and therefore combines his work with a sort of poetic text. These literary attachments comprise some cryptic, absurd and pseudo-scientific notes collected in the various so-called "boxes." In the case of the Large Glass and the Green Box he particularly emphasizes that he wanted to give "glass for the eyes and text for the ear and the mind." The two moments are meant to work together and are intended above all to "keep his work of art from adopting an "aesthetic" quality in the sense of aesthetic sensuality." While refusing aesthetics and aesthetic pleasure Duchamp's work seems to produce evidence against Kant and demonstrate the limits rather than the validity of his aesthetics.

2. But the "aesthetic" quality or "form" Duchamp seeks to avoid is of the sort equally rejected by Kantian aesthetics. The first moment of the analytic demands that one should judge "without interest." The aesthetic form is not meant to make us feel happy. Therefore it is not supposed to give rise to an immediate desire or lust. Rather it is accompanied, if we follow Kant, by a special kind of desire resulting from

tigt. Han pläderar för en speciell "indifferensens skönhet", och detta innebär först och främst att vi inte ska finna ett intresse i det sköna konstverkets sinnliga och behagfulla kvaliteter. Å andra sidan vill han rädda konsten från att begreppsliggöras – på samma sätt som Kant. Båda avvisar den intellektuella behandlingen av konst och inblandningen av kunskap som leder till ett begrepp om objektet som skulle representeras i konstverket. Duchamp klagar över att vi ständigt översätter allt till ord, och kritiserar att vi inför våra begrepp i vår törst efter mening. Vad vi än varseblir får "tyvärr" en mening – "tyvärr", eftersom vi hanterar vår varseblivning som ett verktyg eller instrument. Konstverket blir i sista hand till en port till kunskap och igenkännande. Om man fattar konst på detta intellektuella sätt blir den bara till en illustration till tänkandet. När Duchamp kopplar sina verk till poetiska texter och leker med ord, använder han språk som färg och försöker på detta sätt skapa "en poetisk verkan" av ett särskilt slag. Utmaningen för konstnären såväl som för betraktaren ligger i att betrakta konstens tecken som ett "särskilt slag av tecken" som är nära förbundna med en reflektions-process. Därför är det "betraktaren som gör verket" på samma sätt som konstnären, när han intar rollen som betraktare av sina egna verk i processen att skapa dem. Det som Duchamp kallar "konst" och Kant "estetisk form" produceras i en process.

3. Kant beskriver nu denna konstruktionsprocess som ett samspel mellan två moment. För det första, den individuella kompositionen av färger och strukturer som leder fram till föremålet för varseblivning. Detta är vad Kant kallar den "givna formen". För det andra den aktiva tolkningsprocessen – eller bättre, den estetiske reflektionen över denna givna form. Bara inom denna tvåledade process erhåller en form ett estetiskt värde och kvalificeras som ett tecken med en estetisk mening. Kant specificerar denna process som ett "förmågornas fria spel", som rör inbillningskraften och förståndet. Dessa två sidor hör till två olika teoretiska nivåer: varseblivningen av en individuell framträdelse som kallas "given form" och den estetiska reflektion som ger upphov till denna forms estetiska dimension eller mening. Den "givna form" Kant talar om är inte den "goda formen" i mening av den funktionella eller "signifikanta" formen. Det är helt enkelt den individuella formen hos det varseblivna föremålet till skillnad från den universella form som tjänar till att erhålla kunskap. Denna "kognitiva form" är vad de flesta konstnärer försöker övervinna, i och med att den driver den individuella formen tillbaka till "klichéen" eller skissen. Så det är inte något egenartat infall av en isolerad filosof i Königsberg när Kant förnekar den "kognitiva" formens företräde i konsten, utan snarare en nödvändig förutsättning för att kunna göra sig av med de stereotypa sätten att förbinda visuella bilder med intellektuella innebörder. Detta är vad Klee åsyftar när han säger att begreppet är en "förförare" och har den "katastrofala" effekten att leda oss bort från den individuella målningen. Och detta är skälet till Duchamps misstänksamhet mot allt tal om "klar och tydlig mening". Kant formulerar det på sitt sätt när han säger att vi måste bedöma det sköna "utan begrepp".

4. Men den individuella formen är ännu inte den estetiska formen, utan bara den empiriska betingelsen och utgångspunkten för den estetiske reflektionen. Denna process leder så småningom fram till estetisk mening.

Den andra delen av denna konstruktiva process, "förmågornas spel", är ingalunda lätt att förstå. Nyckeln till det finns i Analytikens tredje moment, som hävdar att "medvetandet om den rent formella ändamålsenligheten (*Zweckmässigkeit*) i spelet av subjektets förmågor [...] är lusten själv." I detta tillstånd kan inbillningskraften och förståndet (dock inte som förmåga till begrepp) agera tillsammans i ett harmoniskt och ändamålsenligt samspel. I förhållande till en viss "given" – eller bättre: "varsebliven" – form, kan inbillningskraften agera fritt, och i detta skapar den vad man kunde kalla "estetiska effekter".

a process of reflection. This is precisely the standpoint of Duchamp when he states that "taste" isn't important. He pleads for a certain "beauty of indifference," and this means first of all that we shouldn't take any interest in the sensuous and pleasant qualities of the beautiful work of art. On the other hand he wants to save art from conceptualization – just as Kant does. Both of them dismiss the intellectual treatment of art and the interference of knowledge, which leads to concepts of the object represented in the work of art. Duchamp complains about us constantly translating everything into words and criticizes that we integrate our concepts in our craving for meaning. So whatever we perceive, it "unfortunately" gets a meaning – "unfortunately" because we handle our perception as a tool, as an instrument. Thus the work of art in the end becomes a gateway to knowledge and recognition. Taking art in this intellectual way makes it a mere illustration of thought. So when Duchamp links his work with poetic text and plays with words, he uses language like color and this way tries to produce "a poetic effect" of a specific kind. The challenge to the artist as well as to the spectator consists in regarding the signs of art as a "special kind of signs" which are closely related to a process of reflection. That's why it is "the spectator who makes the pictures" just as does the artist when taking the role of a spectator of his own works in the process of creating them. What Duchamp calls "art" and Kant calls "aesthetic form" is produced in a process.

3. Now Kant describes this process of construction as the interaction of two moments: firstly the individual composition of colors and structures which ends in the object of perception. This is what Kant calls the "given form." And secondly the active process of interpretation – better: of aesthetic reflection on this given form. Only within this twofold process a form gains an aesthetic value or qualifies as a sign with an aesthetic meaning. Kant specifies this process as the "harmonious play of the faculties," *Imagination and Understanding*. These two aspects of the process belong to two different theoretical levels: The perception of an individual appearance, which is called "given form," and the aesthetic reflection which produces the aesthetic dimension or meaning of this form. The "given form" Kant is talking about is not the "good form" in the sense of the functional or significant form. It is just the individual form of a perceived object in contrast to the universal form that serves for gaining knowledge. By the way the "cognitive form" is the form most painters and artists try to overcome in their work of art as this form drives his individual form back into the "cliché" or the sketch. So it is not a strange quirk of the isolated Koenigsberg philosopher to deny the predominance of "cognitive form" in art. It is rather a necessary condition to get rid of the stereotypical ways of connecting visual images to intellectual meanings. That's what Klee talks about when he says that the concept is a "seducer" and has the "disastrous" effect of leading away from the individual painting. And that's the reason why Duchamp is suspicious of the talk of "clear and obvious sense." Kant has put it his way when he says we must judge the beautiful "without concept."

4. But the individual form is not yet the aesthetic form. It is only the empirical condition and the starting point for aesthetic reflection. The process is to be continued by producing aesthetic meaning.

This second part of the constructive process, the "play of the faculties" is not at all easy to understand. The key to an understanding lies in the third moment of the analytic, which states, "that the consciousness of the purely formal finality, die "Zweckmässigkeit," in the play of the faculties of the subject (...) is the pleasure itself." In this state the faculties of imagination and understanding (but not taken as faculty of concepts) can cooperate in a harmonious purposive interaction. Regarding a particular "given" – or better: "perceived" – form imagination can act freely and in doing so it creates what one may call "aesthetic effects." This means we are aware of the perceived colors and

Detta innebär att vi är medvetna om de varseblivna färgerna och de individuella formerna hos en viss framträdelse, vi betraktar deras inbördes relationer – och vi till och med formar relationer. Det som står i fokus är därför varken den "givna form" vi ser eller den begreppsliga meningen. Vårt medvetande refererar till själva varseblivningsprocessen. Vi registrerar vad som sker i denna process inom oss.

Med avseende på denna process som genererar estetiska effekter kunde man anta att det estetiska omdömet endast refererar till den varseblivna form som kallas "ändamålsenlig". Men dessa estetiska effekter är inte nog för att kunna tillskriva predikatet "estetisk" till en form. En estetisk teori som begränsar estetisk reflektion till en kombination av intryck reducerar den estetiska processen till ett slags "banal dot-spotting". Men Kants analytik slutar inte där. Han understryker inte bara den sinnliga sidan av den estetiska processen, utan också en intellektuell: det är bara när förståndet sätts i spel som den estetiska formen på ett visst sätt fullbordas. Det är en harmoni av inbillningskraft och förstånd, av framställning och idé – eller som Duchamp säger: konsten ska skapa tecken som tilltalar både ögat och vår "grå substans". Annars skulle vår lust inför estetiska objekt och till och med själva den estetiska reflektionens konstruktiva process vara rent privata. Vilka är då de reflektionsstrukturer som garanterar kommunikcerbarheten, som gör att vi åtminstone kan hoppas på att dela vår känsla och vårt omdöme med andra? Det avgörande är här den individuella karaktären och det sätt på vilket vi varseblir den. Detta leder oss till meningens struktur.

5. Kant karakteriserade förbindelsen mellan intellektuella strukturer och den process i vilken vi varseblir en form som en symboliseringsprocess. För att känna igen en form som en symbol måste vi överföra vår upplevelse av varseblivningen till ett semantiskt medium. Jag skulle vilja hävda att det är denna möjlighet som skapar ett objekts "estetiska form". Kants paradoxala formulering "ändamålslös ändamålsenlighet" ska förstås som subjektets aktiva varseblivning av en viss framställning som i sin tur kan uppfattas som ett förverkligande av en idé. Det varseblivna estetiska objektet tjänar som symbol för denna idé, och det är uppenbart att bara ett visst slag av idéer kan symboliseras på detta sätt, nämligen de så kallade estetiska idéerna. Symbolen är i denna bemärkelse inte ett konventionellt tecken. Kant utvecklar den symboliska framställningens struktur i samband med sedligheten, i syfte att kunna säga att skönheten är en "symbol för sedligheten". Men jag tror att den symboliska framställningen äger tillämplighet på ett mycket större fält, och vi kan karakterisera processen att skapa och förstå konstnärliga tecken på detta sätt. Konstverk är framställningar av komplexa idéer, av en "sfär av idéer", som "inget uttryck någonsin kan nå upp till om vi jämför det med ett bestämt begrepp", som Kant säger. Följaktligen är de åskådliga framställningar av idéer. Enligt ett sådant begrepp, måste konsten alstra nya tecken, tecken med en speciell kod som inte existerade tidigare. Duchamp kallat sådan tecken för "primord", och tillägger att de "bara är delbara med sig själva och ett". I denna bemärkelse är konstens tecken symboler, och det är bara den estetiska reflektionen som tillåter oss att kommunicera något angående dessa tecken. De är "ett speciellt slag av tecken", som Duchamp säger, som endast har mening inom reflektionsprocessen.

6. Det stora glaset är en sådan symbol i Kants mening. Duchamp kallade det för ett "bröllop" mellan "intellektuella och visuella reaktioner", och en manifestation av både "framställning (*Darstellung*) och idé. Beträktarens första blick gäller Glaset's "framträdande" – det vill säga att vi ser de olika figurerna, formerna och maskinerna på Glaset; samtidigt läser vi titeln: "Bruden avklädd av sina ungarlar även". Figurerna på Glaset förefaller peka hän mot en mening. De är precist tecknade, målade eller gjorda (Duchamp använde olika tekniker). Det sätt på vilket verket framträder förefaller utesluta att det skulle sakna intention. Den

Marcel Duchamp, *The Large Glass*, 1915–23, Philadelphia Museum of Art



individual shapes of that particular appearance, we regard them in their relations, we even – form relations. The focus therefore is not only on the "given form" we see nor on the conceptual meaning. Our consciousness refers to the process of perceiving. We register what happens in this process inside us.

With regard to this process of generating aesthetic effects one might suggest that the aesthetic judgement only refers to the perceived form called "purposive"? But these aesthetic effects are not sufficient for ascribing the predicate aesthetic to a form. An aesthetic theory, which limits aesthetic reflection to the combination of impressions, reduces the aesthetic process to an "insipid dot-spotting." But Kant's analytic does not end at this point. He emphasizes not only the sensual side of the aesthetic process, but also an intellectual side: only with understanding coming into play the aesthetic form is completed in a certain sense. It is a harmony of imagination and understanding, of presentation and idea – or as Duchamp puts it: Art ought to create signs that address both the eye and to our "grey substance." Otherwise our pleasure in aesthetic objects and even in the constructive process of aesthetic reflection itself would be a merely private one. So which are the structures of reflection that guarantee communicability so that we can at least hope for sharing our feeling and our judgement with others? The crucial aspect is the individual character and the way of perceiving this individual character. This leads us to structures of sense.

5. Kant has characterized the connection of intellectual structures and the process of perceiving a form as a process of symbolizing. In order to recognize a form as a symbol we have to transform our experience of perceiving into the semantic medium. And I think it is the realization of this possibility that creates the "aesthetic form" of an object. Kant's paradoxical formulation of a "finality without an end" is to be interpreted as the subject's active perceiving of a certain presentation which can be understood as a realization of an idea. The perceived aesthetic object serves as a symbol of this idea and it is obvious, that only a special kind of ideas can be symbolized that way, namely the so-called aesthetic ideas. Symbol in this sense isn't a conventional sign. Kant develops the structure of symbolical presentation in the context of morality, in order to be able to say that beauty is a "symbol of morality." But I think the symbolical presentation has a wider range of application and we can characterize the process of creating and understanding signs of art on this basis. Works of art are presentations of complex ideas, of a "realm of ideas," that "no expression measured by a definite concept completely attains," as Kant says. Thus they are intuitive presentations of ideas. Following this concept art has to generate new signs, signs with a special code that didn't exist before. Duchamp calls such signs "prime words" and adds, "they are divisible only by themselves and by unity." In this sense signs of art are symbols and it is only aesthetic reflection that allows for communicating about these signs. They are "a special kind of signs," like Duchamp says, making sense only within the process of reflection.

6. The Large Glass is such a symbol in the Kantian sense. Duchamp called it a "marriage" of "intellectual and visual reactions" and a manifestation of both: "presentation (*Darstellung*) and idea." The spectator's first glance refers to the "Appearance" of the Glass – that is: we see the various figures, forms and machines on the Glass; in parallel to this we read the title: "The bride stripped bare by her bachelors even." The figures on the Glass seem to point at a meaning. They are drawn, painted or made in a precise way – Duchamp used different techniques. Anyway the appearance seems to rule out any absence of intention. Moreover the high degree of precision suggests that the whole thing is ordered by an end to which these figures are formed. Therefore one is led to assume that the presentation (*Darstellung*) must be understandable – if only one knew this end. This kind of meticulous presentation appeals to our common striving for meaning;

höga graden av precision antyder att helheten organiseras av ett mål mot vilket dessa figurer riktar sig. Därför leds man till antagandet att framställningen (*Darstellung*) måste vara begriplig – om man bara känner detta mål. Detta slag av noggrannhet i framställningen tilltalar allas vår strävan efter mening. Titeln är inbjudande på ett helt annat sätt: vid första anblick refererar den till erotik, och det förefaller finnas en spänning mellan detta innehåll och framställningen, som visar oss en mekanism snarare än en romantisk scen. Det erotiska innehållet i Det stora glaset presenteras inte direkt, det materialiseras inte i en "kognitiv form", vilket innebär att betraktaren själv måste finna koden för dessa tecken, måste upprätta det system av mening till vilket tecknen i Det stora glaset ska referera. Det mest uppenbara sättet att göra detta är att identifiera elementen i Glaset och klargöra deras funktion genom att läsa de kryptiska anteckningarna i den Gröna asken och foga dem samman till en mer eller mindre koherent historia – ett högst mekaniskt förfarande, som i sin tur producerar en maskin! "Maskinen drivs endast av ord", säger Suquet, men när vi sätter det som framträder i Glaset på begrepp får vi inte någon erotisk innebörd – bara en åndlös labyrinth av absurditeter. Allt som finns i Glaset ger sken av att riktas mot ett mål, men betraktaren upptäcker aldrig något annat än en "ändamålslös ändamålsenlighet". Detta misstag kommer att göra honom medveten om att det är hans begär efter en klar och välformulerad mening som skapat denna absurditet. Den andra ingången till glaset är att försöka analysera denna effekt. Vi måste undersöka detta sätt att närma sig verket, kanske alla verk överhuvudtaget, och vi kommer förmodligen att stöta på liknande problem också på erotikens fält. På samma sätt som det Stora glaset inte låter sig fixeras vid en bestämd mening, kommer den erotiska partnern att förbli otillgänglig. Detta måste vara så, om hon eller ska fortsätta att vara ett begärsobjekt.

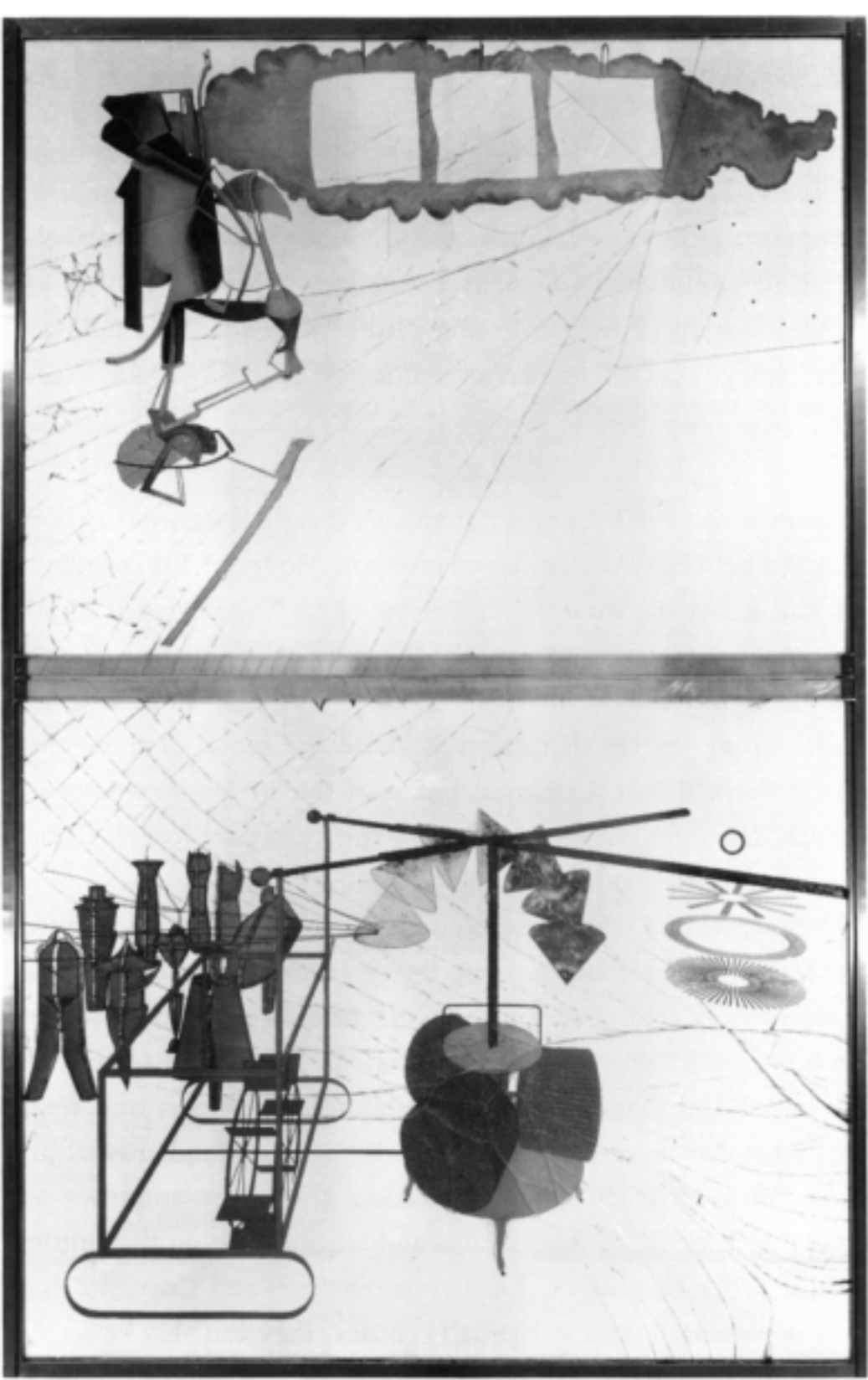
Men det erotiska fältet är inte det enda semantiska fältet vi bör aktivera för en "läsning" av glaset. Det finns en annan viktig aspekt, nämligen den position som det Stora glaset intar i förhållande till estetisk teori. När vi analyserar Glaset, som vi här gjort, uppträder en analogi mellan det estetiska omdömet och den erotiska relationen. Inom ramen för denna analogi kan vi säga att den estetiska reflektionen över

det Stora glaset leder oss till upplevelsen att såväl konstens som begärets objekt måste förbli utom räckhåll och behålla ett visst motstånd mot viljan. Båda måste behålla en struktur av oändlighet, en oändlighet som alltid måste återskapas på nytt. Men för detta syfte kan vi inte applicera en mekanism eller använda en teknologi. En symbol för dessa relationer måste representera "något möjligt" som "med nödvändighet" förblir oavslutat.

Har nu dessa idéer verkligen materialiserats i den Stora glasets individuella framställning, i dess individuella form? Vilka estetiska effekter och intellektuella strukturer förbinds med dessa innebörder i Glaset? Låt mig som en avslutning försöka skissera ett svar på detta.

I Brudens sfär finner vi två enskilda former, Bruden och Vintergatan; jag använder namnen från den Gröna Asken. Det finns ingen kontext, förgrund eller bakgrund. De figurer vi ser lyder inte renässansperspektivets lagar, och låter oss inte tolka ytan som ett tredimensionellt rum. Det är bara figurernas färger som får dem att verka skulpturala. Båda kan kallas "fria huvudfigurer", säger Duchamp, försåvitt de själva bestämmer hur de ska tolkas. Bruden och Vintergatan är suspenderade, men deras suspension ger upphov till en helt annan estetisk effekt än Ungkarlarna i Glaset's nedre del. Båda dessa fria figurer förefaller vara suspenderade snarare än hängande, som i fallet med Ungkarlarna.

Deras former ger upphov till helt andra estetiska effekter. De är konstruerade enligt perspektivets regler, och deras estetiska effekt beror på denna konstruktionsram, det vill säga att de inte är estetiskt "fria". De förefaller ha en gemensam struktur, vilket tillåter att man härleder dem från en och samma konstruktionslag. Ungkarlarnas former omges av en tydligt och klart synlig söm, ett slags svetsfog. De skiljer sig åt bara i storlek. Därför uppträder de inte som individer, utan som delar av en grupp. I den Gröna asken specificeras de av sina olika yrken. Till skillnad från Ungkarlsmaskinen drivs de andra maskinerna av en viss spontanitet som följer påhittade och på något sätt "utvidgade" lagar. Vattenfallet, den Oscillerande Densiteten hos Benediktinerflaskorna och den Frigjorda Metallen hos Glidaren kan inte analyseras i logiska termer. Beträktaren lär sig dessa speciella lagar då han träder in i den Gröna askens skenbart ordnade värld, om han föreställer sig hur



In a completely different way the title is inviting: At first sight the title talks about erotics and there seems to be a tension between this content and the presentation which shows a mechanism rather than a romantic scene. The erotic content of the Large Glass isn't presented directly; it is not materialized in a "cognitive form." So the spectator has to find out the code of this sign, has to trace the system of meaning to which the meaning of the Large Glass can be assigned. The most obvious way to do so is to identify the elements of the Glass, to clarify their functions by reading the cryptic notes of the Green Box and to put them together to tell a more or less coherent story. A very mechanical trial, which produces a mechanism in turn! "The machine runs only on words," Suquet says, but when we conceptualize the appearances on the Glass like this we won't gain an erotic sense – it's an endless labyrinth of absurdity. Everything to be seen on the Glass pretends to pursue an end but the spectator always keeps discovering just a "finality without end." Hence this mistake will make him aware of the fact that it is *his desire* for a clear and well-formulated sense that produces the absurdity. The second approach to the Glass calls for analyzing this effect. We need to look at this way of treating this work of art maybe every work of art and will probably get the idea that in the field of erotics analogous problems may occur. The Large Glass keeps escaping fixation to a definite meaning, just as the erotic partner remains unavailable to the other. This is necessarily so, if he or she is meant to continue to be the object of desire.

But the erotic field isn't the only semantic field we should recruit for "reading" the Glass. There is another important aspect, the aspect that the Large Glass also implies a position in the aesthetic theory. When we analyze the Glass, as we have done, an analogy may occur: the structure of the aesthetic judgement is analogous with an erotic relationship, too. Within the scope of the analogy one could say: Reflecting upon the Large Glass in an *aesthetic* way leads us to the experience that the object of art as well as the object of erotics need to stay out of reach and both have to retain a certain resistance against our will. Both have to retain the structure of infinity, an infinity that always has to be produced anew. But for this purpose neither a mechanism must be applied nor a technology acquired. A symbol of these

de verkar. Därför kunde vi säga: maskinen drivs inte av ord, utan endast av fantasi. Fantasin eller inbillningskraften leker med denna framställning, vilket ger upphov till ett intresse baserat på frihet och inte kontroll. Det Stora glaset är därför en symbol för denna lekfulla inställning och för dessa idéer, så att "bruden, ungarlarna, och därigenom också betraktaren förblir suspenderade i ett tillstånd av permanent begär", som Calvin Tomkins säger i sin monografi över Duchamp, ett begär som Duchamp likaväl som Kant bara ansåg kunna förverkligas i konsten.

Men vad ska vi göra med konstverk som överhuvudtaget inte presenterar någon individuell form? Ska hans readymader, som *Fountain*, presenterad för Society of Independent Artists, inte klassificeras som konst eftersom de är vardagsföremål och har en seriell snarare än en individuell form? Den estetiska reflektionen över en sådan readymade kan bara göra oss medvetna om att skillnaden mellan ett konstföremål och ett vardagsting aldrig beror på den "givna formen" själv. I fallet med readymaden skapar den estetiska reflektionen inget annat innehåll än insikten om denna konstitutiva gräns, som inte kan över-skridas. Inbillningskraften drivs här in i det absurda. Vi tvingas tänka på konstens natur och på begreppet konst. Omvänt gör denna inställning readymaden till ett estetisk tecken för just denna teoretiska reflektion. Men å andra sidan demonstrerar idén om readymaden inte bara konstens logiska gränser, utan också gränserna för Kants estetik. Den visar klart att konst inte bara är en samling ting som bedöms vara estetiskt värdefulla, utan också ett system som utvecklas i en historisk process. I denna process uppfattas konstverk och former i deras inbördes relationer och i deras sätt att skapa referenser. Liksom på språkets fält är meningen hos konstens tecken bestämd av systemets nuvarande tillstånd. Kants analys av det estetiska omdömet tar inte denna dimension i beaktande. Detta visar på en begränsning som måste avhjälpas genom en konsteori.

Andrea Esser är professor i estetik, semiotik och filosofi vid universitetet för tillämpad vetenskap i Pforzheim och privatdocent på filosofiska fakulteten vid universitetet i München

Kant, Adorno och det konstnärliga framträdandets dynamik

Av Martin Seel

1. Med Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* framträdde estetiken i modern mening som en reflektion över kunskapens omfång. Estetisk varseblivning fattades här som *cognitio sensitiva*, inriktad på att känna igen det partikulära. Men är det verkligen plausibelt att i alla fall kalla denna varseblivning för en kunskap? Kan estetik därmed fattas som en underavdelning av kunskapsteorin? "Nej" är det svar som Immanuel Kant ger i den första delen av *Kritik av omdömeskraften*. Likväl fäster han stor vikt vid att alla kunskapens förmågor involverade i den estetiska varseblivningen. Men, tillägger han, vad som är viktigt i den estetiska varseblivningen är inte att man erhåller kunskap. Kunskapsförmågorna används här inte för att skaffa kunskap – och detta är kärnan i de många paradoxala påståenden som Kant gör om den estetiska inställningen i början av sin estetik.

Trots att det är förmöget till epistemisk bestämning, suspenderar den estetiska åskådningens subjekt den epistemiska bestämningen. Det bestämmer inte objektet för sin varseblivning med avseende på dess speciella egenskaper. Istället varseblir subjektet objektet i den icke-representerbara fullheten av alla dess egenskaper. När vi till ex-

terest that is based on freedom, not on control. The Large Glass therefore is a symbol of this playful approach and of these ideas and "so the bride, the bachelors, and by implication the onlooker as well are suspended in a state of permanent desire" (Tomkins, Duchamp, 11), a desire which Duchamp as well as Kant held to be realizable only in art.

But what are we meant to do with works of art that do not present an individual form at all? Are Duchamp's ready-mades such as his work *Fountain*, which he presented at the Society of Independent Artists as a work of art, not to be classified as art, because they are objects of everyday life and have a serial rather than an individual form? The aesthetic reflection on such a readymade can only awaken our consciousness to the fact that the difference between a work of art and a thing of daily life never depends on a "given form" itself. In the case of the readymades the aesthetic reflection creates no other content than this awareness of the constitutive limit, which cannot be overstepped. Imagination is here taken to absurdity. We are forced to think about the essence and the concept of art. Vice versa this approach qualifies the ready made as an aesthetic sign of this very theoretical reflection. But on the other hand the concept of the ready-made doesn't only demonstrate the logical limits of art, but also the limits of Kantian aesthetics. They show clearly that art is not only an aggregate of things judged to be aesthetically valuable, but also a system that develops in a historical process. In this process works of art and forms are seen in their relations and in their referentiality. Like in the field of language the meaning of signs of art is determined by the current state of the system. Kant's analysis of aesthetic judgement does not take this dimension into account. It shows a limit that demands to be exceeded by a theory of art.

Andrea Esser is professor of Aesthetics, Semiotics, and Philosophy at the University of Applied Sciences in Pforzheim and Privatdozentin in the Department of Philosophy at the University of München

Kant, Adorno and the Dynamics of Artistic Appearing

By Martin Seel

1. With Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* aesthetics in the modern sense emerged as a reflection about the range of knowledge. Aesthetic perception was here conceived of as *cognitio sensitiva*, being specialized on the recognition of the particular. But is it really plausible to call this perception in every case a *knowing*? Can aesthetics be therefore grasped correctly as a subspecies of epistemology? "No" is the response that Immanuel Kant gives in the first part of his *Critique of Judgment*. Nevertheless, he attaches great importance to the fact that all the *powers* of knowledge are involved in aesthetic perception. But, he adds, what matters in aesthetic perception is not an acquisition of knowledge. The powers of knowledge are not required here for knowledge – that is the kernel of the numerous paradoxical claims with which Kant characterizes the aesthetic attitude at the beginning of his aesthetics. Being capable of epistemic determination, the subject of aesthetic intuition suspends determining epistemically. It does not determine the object of its perception in terms of particular features. Instead, the subject perceives the object in the unrepresentable repleteness of its features. For instance, when intuiting a beautiful flower – at the beginning of his aesthetics Kant considers primarily objects of nature – it is a matter of keeping "the cognitive powers engaged [in their occupation] without any further aim. *We linger in*

empel varseblir en skön blomma – i början av sin estetik beaktar Kant i huvudsak naturföremål – gäller det att "utan någon vidare avsikt [för-söka] *bevara* föreställningens tillstånd och kunskapskrafternas värv. Vi *dröjer* vid betraktandet av det sköna eftersom detta betraktande stärker och reproducera sig självt" (§ 12). I motsats till den *teoretiska* kontempletationen, sysslar den *estetiska* inte med vissa insikter som ska uppnås genom att vi vänder oss mot objektet. Objektet ska lika lite begreppsliggöras som det ska relateras till ett visst praktiskt syfte. Utan att reduceras till den ena eller andra bestämningen, varseblivs objektet endast i sin framträdelsets närvaro.

Men denna idé kommer vi fram till en rimlig inledande bestämning av estetiken. På ett mer tydligt sätt än Baumgarten kopplar Kant analysen av det estetiska objektet till en analys av varseblivningen av det-a objekt (och analysen av denna varseblivning till analysen av de om-dömen som gör reda för hur denna varseblivning utövas). Det estetis-ka objektet är objektet för en genuin form av varseblivning som inte rör några av objektets enskilda sätt att *framträda* (*Erscheinungen*), utan dess *framträdelseprocess* (*Erscheinen*).

Förutom ett minimalt begrepp om estetisk varseblivning, ger den teori om estetisk framträdelse som Kant utvecklar upphov till ett mini-malt begrepp om det estetiska objektet. Dessa är "minimala" bestäm-ningar eftersom de lyfter fram något som är karakteristiskt för estetis-ka objekt och det sätt på vilket vi fattar dem – hur radikalt olika de än må vara i andra avseenden. Det estetiska objektet är ett objekt i sin framträdelseprocess, estetisk varseblivning är en uppmärksamhet riktad mot denna framträdelse.

Även om detta inte är något annat än en minimal utgångspunkt, är det likväl en skärningspunkt där domänerna estetik, kunskapsteori och etik – vilka till en början skiljs åt av Kant – binds samman. När vi ut-övar estetisk varseblivning, visar han, är vi på ett visst sätt fria – fria från den begreppsliga kunskapens inskränkningar, fria från hänsyn till instrumentellt handlande, fria från konflikten mellan plikt och böjelse. I det estetiska tillståndet är via fria från tvånget att bestämma oss själ-va och världen. Denna negativa frihet har enligt Kant också en positiv sida. I den estetiska varseblivningens spel är vi fria att uppleva vår egen och världens bestämbarhet. Oavsett om verkligheten framträ-der i en fullhet och föränderlighet som inte kan gripas men likväl beja-kas, upplever vi där ett spelrum för möjliga kunskaper och handlingar som alltid är förutsatta i de teoretiska och praktiska orienteringarna. Därför ser Kant upplevelsen av det sköna (för att inte tala om det subli-ma) som ett utagerande av människans högsta förmågor. Den rike-dom hos det verkliga som blir tillgängligt – eller rentav frisläppt – i den estetiska kontempletationen upplevs som en njutningsfull bekräftelse av att verklighetens i hög grad kan bestämmas av oss människor.

2. Ett minimalt begrepp om det estetiska objektet sådant som vi finner det utvecklat i början av *Kritik av omdömeskraften* kan likväl inte vara mer än en utgångspunkt för en trovärdig estetik. Det grundläggande begreppet framträdelse säger ännu ingenting om den specifika este-tiska konstitutionen av *konstobjekt*. Varje estetik som förtjänar nam-net måste emellertid i sista hand testas mot de mest komplexa este-tiska fenomen. Därför definierade Hegel estetiken i sina föreläsningar om ämnet helt enkelt som "konstfilosofi".

I detta sammanhang måste jag emellertid lämna den moderna este-tikens långa och vindlande historia åt sidan.¹ Istället ska jag fokusera på Theodor W Adorno, som också han skiljer mellan det mest basala sätt på vilket konstverk framträder och deras konstnärliga framträdel-se. Han förstår konstverket inte som en empirisk framträdelse i be-märkelse av ett sammansatt sinnligt datum, utan som "framträdelse" i bemärkelse av en verklighet som förblir ogripbar. "Konstverk blir till framträdelser i ordets pregnanta mening – det vill säga som framträ-delse av ett annat – när accenten faller på deras egen verklighets överklighet."² De relaterar till resten av verkligheten som en "appari-tion" i vilket något är plötsligt närvarande och sedan i samma ögon-

Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1915, Yale University Art Gallery



our contemplation of the beautiful, because this contemplation rein-forces and reproduces itself." In contrast to *theoretical* contempla-tion, *aesthetic* contemplation is not concerned with certain insights that are to be gained by turning toward the object. The object is not to be conceptualized, no more than it is to be directed to a certain practi-cal purpose. Without being reduced to this or that determination, the object is perceived solely in the presence of its appearing.

With this notion we arrive at a plausible initial determination of aes-thetics. More resolutely than Baumgarten, Kant ties the analysis of the aesthetic object to an analysis of the perception of this object (and the analysis of this perception to the analysis of the judgments that give an account of the exercise of this perception). Aesthetic object and aesthetic perception are recognized as interdependent concepts. The aesthetic object is the object of a genuine form of perception that is concerned not with some of its objects' *appearances* [*Erscheinun-gen*] but with their process of *appearing* [*Erscheinen*].

This theory of aesthetic appearing developed by Kant generates, besides a minimal concept of aesthetic perception, a minimal con-

blick inte längre finns där. På så sätt skiljer sig ett konstverks framträ-delse radikalt från alla fenomen som kan fattas inom kunskapen och handlandet; det är irrealit i förhållande det som i andra fall är känt och erkänt som verkligt. Därför skriver Adorno: "I varje genuint konstverk framträder något som inte existerar" (82).

Eftersom detta låter en smula mysteriöst, kan ett exempel vara hjälpsamt. Barnett Newmans målning *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (Nationalgalerie, Berlin) är 274 x 603 cm; den stora duken har in-gen ram. På vänstra sidan ser vi en stor röd yta, på högra sidan en stor gul; i mitten finns ett mycket smalare blått band som är ungefär 60 cm brett. Färgen har genomgående lagts på homogent. Rena färger, ett symmetriskt arrangemang – hela målningen gör uppror mot en sådan skenbart vältempererad och välbalanserad komposition. Det är fram-för allt de stora färgfälten som alstrar en tydlig obalans. Medan det röda träder fram på ett aggressivt sätt, träder det gula tillbaka från be-traktaren. Detta arrangemang, som förefaller skevt om man betraktar det under en längre tid, får också sin form genom de olika avgränsning-arna av de två färgfälten mot den blå ytan i mitten. Det blå överlappar den angränsade röda bara en liten bit, medan det självt täcks minimal av den gula ytan. Det aggressiva röda hålls i schack av det blå; det mju-ka gula, å andra sidan, förbli fritt och obundet. Det som kunde tjäna till att skapa en balans mellan färgernas olika rumsliga effekter intensifie-rar endast djärvheten i det röda fältet och det tillbakahållna i det gula. Dessutom utvidgas de stora färgfälten mer och mer då man betraktar målningen; de kliver över målningens gränser på samma sätt som de kliver över gränserna till de andra färgerna. Färgerna illuminerar va-randra. I varseblivningen låter de ett oscillerande kontinuum framträ-da, ett färgrum som inte heller är begränsat i djupled, ett rum som steg-vis omsluter betraktaren. På detta sätt iscensätter målningen en strid mellan sina färgfält, en strid som går bortom dess faktiska yta. Det är en antikompositionell och antipuristisk målning. Den bryter upp den form i vilken betraktaren först möter den, och visar på möjligheten att i varseblivningen gå bortom den synliga världens ordning.

"I varje genuint konstverk framträder något som inte existerar". I detta verk framträder färgens uppror mot den balanserade formens tvång. Detta kan inte ses i den *naturliga* installationen. Vad som där framträder är bara en röd, gul och blå yta, en tekniskt habil målning, inget annat. Inte heller skulle en från konsten distanserad estetisk var-seblivning – en som riktas mot detta objekt i dess blotta framträdande – uppfatta något av denna målnings excesser; vissa betraktare skulle kunna helt förbli vid färgernas glans, samspel och lyskraft. Andra, som inte bara bryr sig om den sinnliga intensiteten utan också föremålets dekorativa värde, kunde njuta av den symmetriska ytan, och uppfatta den som ett uttryck för "positivt tänkande". Detta sken försvinner en-dast i den avsiktligt konstorienterade kontempletationen av målningen, som är i stånd att se den som en revolt mot alla dekorativa, symmet-riska och balanserade måleriska stilar. Det är bara här som målnin-gens "ande" blir märkbar, en ande som "framträder genom framträ-delsen" (87). Eller som Adorno beskriver konstverks status i en av sina pyrotekniska metaforer: "De blir elokventa genom den gnista som slår mellan ting och framträdelse" (80).

Konstverket – och detta är Adornos plausibla slutsats, som refererar tillbaka till Baumgarten och Kant lika mycket som till Nietzsche och Hei-degger – visar för sin betraktare att verkligheten är rikare än alla de framträdanden vi kan fixera i den begreppsliga kunskapens språk. Det utvecklar skillnaden mellan bestämbara framträdelser och det obe-stämda framträddandet; det understryker det faktum att verkligheten inte bara är given till oss som en samling fakta. Men till skillnad från den naturliga skönheten och den sinnliga närvaron av föremål i vardagslivet är konstföremål inte bara en manifestation, utan samtidigt också en ar-tikulation av individuell närvaro. Så länge de behandlas som konstföre-mål är verken givna som objekt i ett enkelt framträdande eller i ett at-mosfäriskt framträdande. De tillskrivs status av presentation via konst-ellation – status av föremål som kan kasta ljus över sammansatta

mänskliga villkor i sitt eget framträdandes medium. I denna bemärkelse är de "andekonstruktioner", för att tala som Hegel. "Konstverkens ande", säger Adorno i *Ästhetische Theorie*, "är den ande som framträ-der i framträddandet" (87). Denna ande, fortsätter Adorno, som "infiltrer-rar" verkets sinnliga framträdande, kan man inte få någon kunskap om oberoende av detta framträdande; men likväl kan den inte likställas med det, och lika lite med konstnärens intention. "Inte ens framträdan-de av konstverket i dess helhet är anden, och minst av allt är den fram-träddandet av alla de idéer som antas vara förkroppsligade i eller symbo-liserade av verket; anden kan inte fixeras i omedelbar identitet med sitt framträdande. Men inte heller utgör anden en nivå ovanför eller under framträddandet; en sådan motsats vore även den en reifikation. Andens plats är konfigurationen hos det som framträder" (ibid).

För varje teori om konstarterna är detta en avgörande punkt. Den mänskliga anden har sin plats i högst olika medier – i språkets ljud och skrift, i gester och visuella symboler, i teckensystem av olika slag; "an-den" eller den substantiella artikulationen existerar inte på något an-nat sätt än i användningen av dessa olika medium för artikulation. Konst, hävdar Adorno, är en typ av artikulation, uttryck eller framställ-ning av andens innehåll – den som utförs i framträddandets medium och är bunden till " konfigurationen hos det som framträder".

3. Just denna typ av antagande har ständigt satts ifråga under 1900-talet. Ofta har det förutspåtts att det konstnärliga framträddandets da-gar var räknade. För många föreföll centrala riktningar i den samtida konsten förkasta varje sinnlig tilltal eller närvaro. Av detta skäl var det sedan länge dags att överse estetiken till förmån för konstfilosofin, och framför allt Arthur Danto gjorde sig till förespråkare för denna uppfattning. Han ställde frågan om konstverkets status med stor klar-het och kraft, men den slutsats han drog gör inte rättvisa åt konstens tillstånd, framförallt den samtida.³

Dantos utgångspunkt är observationen att alltsedan Duchamp och Warhol blir föremål till konstverk trots att de inte uppvisar någon yttre skillnad från vardagliga föremål. Av två objekt som inte kan skiljas är fenomenellt – må de vara flasktorkare, stolar, paraplyer, sandhögar, telefonkataloger eller Brilloboxar – kan ett vara ett konstverk, medan det andra helt enkelt är vad det är. Alltså, hävdar Danto, kan det inte vara föremålns yttre utseende som ger upphov till deras status som konst, eftersom de är identiska. "Detta innebär", konkluderar Danto, "att försävtitt det kommer an på utseendet eller framträddandet [*ap-pearances*], så kan vad som helst vara ett konstverk, vilket innebär att om man ska försöka ta reda på vad konst är, då måste man vända sig ifrån den sinnliga erfarenheten till tänkandet."⁴ Denna teoretiska vändning bort från konstens sinnlighet leder till en djäv diagnos av bildkonstens tillstånd. "Det visuella faller bort och visar sig vara lika ir-relevant för konstens väsen som en gång skönheten. Konst kräver inte för sin existens att det ska finnas några föremål att titta på, och om det finns föremål i ett galleri kan de se ut hur som helst." (16) För Danto är detta en konsekvens av konsthistorien alltsedan Duchamp: "Förbin-delsen mellan konst och estetik är en historisk slump, och inte del av konstens väsen" (25). Om den samtida konsten skriver han: "Det finns ett drag i den samtida konsten som skiljer den från nästan all konst som gjorts sedan 1400, och det är att dess primära syften inte är este-tiska" (183). Många konstnärer under 1900-talet har lyckats med att "driva ut det estetiska ur det konstnärliga" (84), eller mer tydligt: att driva ut alla sinnliga frestelser ur konstens tempel.

Hos Danto står termen "estetisk" i huvudsak för det som kan sinn-ligt varseblivas. Den nyare konstens värde – och i sista hand också all tidigare konsts värde – ligger för honom i att den alltid redan gått bort-om sitt sinnliga framträdande. Därför är konstföremål i princip något annat än det som framträder för sinnea. De förkroppsligar idéer som inte kan ses i dem, utan tillskrivs dem av konstnärer och betraktare. Oavsett hur fientligt – eller som i Dantos fall, kärleksfullt – denna tes förhåller sig till konsten, är den i grunden felaktig. Och dessutom be-



middle. The blue overlaps the neighboring red just a little, whereas it itself is covered minimally by the yellow surface. The blue restrains the aggressive red; the soft yellow, on the other hand, remains un-bound. What could act like a balance between the colors' various spa-tial effects serves only to intensify the boldness of the red and the re-straint of the yellow field. Moreover, the large color spaces expand more and more when viewing the painting; they cross the borders of the painting, just as they continually cross the borders to the other colors. The colors illuminate each other. In perception, they let an os-cillating continuum evolve, a color space not limited in depth either, a space that gradually enfolds the beholder. In this manner, the painting stages an onslaught of the color fields of which it consists, an on-slaught that goes beyond the actual surface of the painting. It is a piece of anticompositional and antipurist painting. It breaks the form in which the beholder encounters it at first glance. It celebrates the ability to go perceptively beyond the order of the visible world.

"In each genuine artwork something appears that does not exist." In this work of art there appears a rebellion of color against the coercion of balanced design. This cannot be seen in the *natural* attitude. What this attitude sees is just a red, yellow, and blue surface, a piece of technically good painting, nothing more. Nor can an art-remote, *aes-thetic* perception – one directed at the *mere* appearing of this object – notice anything of the excesses of this painting; some beholders could for instance stick purely to the glow, interaction, and irides-cence of the color surfaces. Other beholders, those concerned not just with the sensuous intensity but with the *decorative* value of the object, could be pleased by its symmetrical surface and regard it as a manifestation of "positive thinking." This apparncy disappears only with a deliberate *art-oriented* contemplation of the painting that is in a position to perceive it as a revolt against any decorative, symmetric, balanced style of painting. It is only here that the "spirit" of the paint-ing becomes noticeable, a spirit that "appears through the appear-ance." (87) Or, as Adorno circumscribes the status of artworks using one of his pyrotechnic metaphors: "They become eloquent by the force of the kindling of thing and appearance." (80)

The work of art – this is Adorno's plausible contention, which refers back to Baumgarten and Kant no less than to Nietzsche and Heideg-ger – reveals to its beholder that reality is richer than all of the appear-ances we can fix in the language of conceptual knowledge. It unfolds the difference between determinable appearance and indeter-minable appearing; it underscores the fact that reality is not just given to us as a collection of facts. But in contrast to natural beauty and to the sensual presence of objects in an everyday surrounding objects of art are not only a manifestation, but at the same time an articulation of individual presence. As long as they are treated as objects of *art*, they are given neither only as objects of mere appearing nor only as objects of atmospheric appearing. They are ascribed the status of constella-tional presentations – the status of objects that can bring complex hu-man conditions to light in the medium of their appearing. They are in this respect "constructs of spirit," to use Hegel's language. "The spirit of artworks," Adorno writes in his *Aesthetic Theory*, is the spirit "that appears through the appearance." (87) This spirit, Adorno elaborates, which "infiltrates" the sensuous appearance of a work, cannot be cognized independently of this appearance; but it must not be equat-ed with it, just as it must not be equated with the intention of the artist. "Not even the appearance of the artwork as a whole is its spirit, and least of all is it the appearance of the idea purportedly embodied or symbolized by the work; spirit cannot be fixated in immediate iden-tity with its appearance. But neither does spirit constitute a level above or below appearance; such a supposition would be no less of a reification. The locus of spirit is the configuration of what appears." (Ibid) For any theory of the arts this is a crucial point. The human spirit has its locus in very different media – in the sounds and writing of lan-guage, in gestures and pictorial symbols, in sign systems of a different

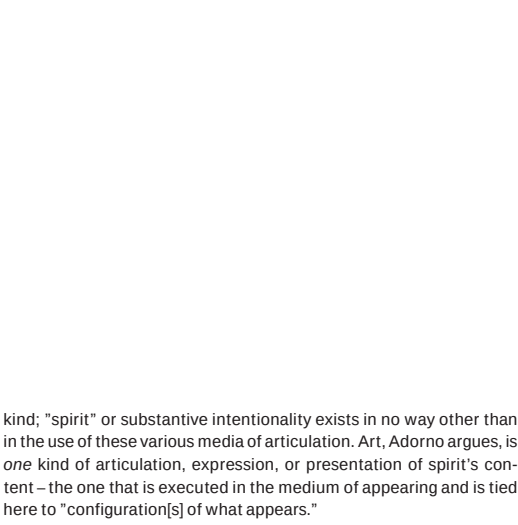
hövs den inte för att besvara Dantos insiktsfulla fråga om konstens status efter Duchamp.

Hela argumentet vilar på ett gravt misstag. Danto antar att objekt som är fenomenellt identiska är av samma estetiska värde. Detta är emellertid ingalunda sant. Som vi såg i fallet med Newmans målning, kan samma sinnliga framträdande ha högst olika estetiska effekter. En och samma manifestation av den tredelade ytan kan framträda este-tiskt på ett trefaldigt sätt. Allteftersom man i betraktandet av objektets sinnliga aspekter fokuserar på dess blotta närvaro, dess atmosfäriska eller konstnärliga närvaro, uppträder ett annat estetiskt värde hos ob-jektet. Och vad som är sant framför allt vad gäller konsten, är att dess gester och innehåll endast kan upplevas i dimensionen av ett framträ-dande som grips på ett tolkande och imaginativt sätt.

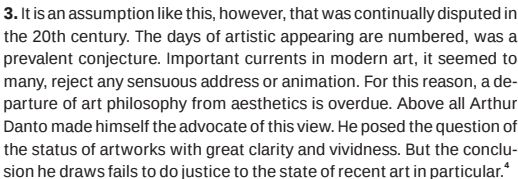
Ställd inför denna invändning spelar Danto det trumfkort som alltid spelas i sådana situationer: han refererar till vissa av Duchamps rea-dymader. Här förefaller något bli till ett konstföremål och därmed till ett föremål för tolkning utan att bli till ett föremål för den inbill-ningskraft som är kopplad till objektets framträdande. Här finns myck-et att tänka på, men egentligen inte mycket att se – utöver vad som kan ses i vanliga fall när det gäller ett dylikt föremål. Marcel Duchamp fäste ett sådant föremål i taket på sin ateljé i New York 1915 och kalla-de det för *In Advance of the Broken Arm*. Det var en snöskyffel av me-tall, som användes överallt vid denna tid. Hur man än tolkar detta konstföremål, är det ett uppenbart motexempel mot uppfattningen att alla konstverk är föremål för inbillningskraften, eftersom detta föremål förnekar den sinnliga transformation och imaginativa tran-scendens som kan förväntas av andra konstföremål. Som Danto helt korrekt uppfattar det, är det genom detta förnekande som den snöskyffel som Duchamp valde skiljer sig från alla andra snöskyfflar i världen, vilka inte kan fungera på detta sätt eftersom de inte kan för-neka något. Men hur ska vi då förstå detta konstnärliga förnekande? Var sker det? På framträddandets nivå eller i en sfär av reflektion som ligger bortom framträddandet?

Att acceptera detta alternativ skulle vara liktydigt med att konstfilo-sofin skulle avsäga sig sin kropp. Inget konstverk kan förstås inom ra-men för detta alternativ, och definitivt inte den list som ligger i Du-champs manövrer. Ty detta förnekande som utförs genom att en snöskyffel placeras i konstens rum är möjligt bara på det konstnärliga framträddandets nivå. Bara på denna nivå kan förväntningarna på en "annorlunda framträdelse" svikas. För utan försöket att i denna sak se något annat än ett godtyckligt praktiskt eller estetiskt objekt skulle det inte vara möjligt att förstå framvisandet av den som en konstnärlig operation. I sin skinade metalliska glans förblir snöskyffeln likgiltig inför förhoppningarna om en imaginativ framträdelse; den avisar ständigt alla förväntningar på att vi ska föras in i ett annat tillstånd – de förväntningar vars uppfyllelse konsten utlovade före Duchamp och fortsätter att utlova efter honom. Men den presenterar sig som ett konstföremål – som ett föremål som lockar fram just den uppfattning den i samma rörelse förkastar. Den visar sig som endast ett banalt bruksföremål – men den *presenterar* sig som sådan inför alla de som förväntar sig något annat i samma utställningsrum. Dess poäng är också en konstnärlig framträdelse – även om en sådan aldrig sker. Lik-som alla andra förnekanden, opererar också detta på nivån av de "an-klagelser" som riktas mot det.

Men inte alla av Duchamps readymader fungerar på detta rent ne-gativa sätt. Varken *Fountain*, som föreslogs till en utställning 1917, el-ler flasktorkaren, som fungerat som en readymade sedan 1914 – för att nu nämna två andra legendariska exempel – förkastar all skulptural eller gestisk närvaro, som den superbät banala snöskyffeln gör. De tillä-ter en imaginativ närvaro att uppträda och försvinna. De är föremål som växlar mellan konst och icke-konst – och av detta skäl är de sub-versiva konstföremål. De ser ut som banala objekt men är likväl iscen-satta på så sätt att de erhåller ett annat framträdande. Så när Danto i ett av sina mer försiktiga ögonblick säger att "konstverk och verkliga



kind; "spirit" or substantive intentionality exists in no way other than in the use of these various media of articulation. Art, Adorno argues, is *one* kind of articulation, expression, or presentation of spirit's con-tent – the one that is executed in the medium of appearing and is tied here to "configuration[s] of what appears."



3. It is an assumption like this, however, that was continually disputed in the 20th century. The days of artistic appearing are numbered, was a prevalent conjecture. Important currents in modern art, it seemed to many, reject any sensuous address or animation. For this reason, a de-parture of art philosophy from aesthetics is overdue. Above all Arthur Danto made himself the advocate of this view. He posed the question of the status of artworks with great clarity and vividness. But the conclu-sion he draws fails to do justice to the state of recent art in particular.⁴

Danto's starting point is the observation that since Duchamp and Warhol objects become artworks that do not distinguish themselves externally from banal objects of everyday life. Of two phenomenally indistinguishable objects – be they bottle dryers, chairs, umbrellas, sand heaps, telephone directories, or cartons of saucapan cleaners – one can be a work of art, whereas the other one is simply just what it is. Thus, Danto's conclusion runs, it cannot be objects' ex-ternal appearance that is responsible for their art status. After all, both counterparts appear identical. "It meant that," Danto sums up, "as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought."⁵ This theoretic turn away from the sensuousness of art leads to a bold diagnosis of the state of the visual arts. "Visuality drops away, as little relevant to the essence of art as beauty proved to have been. For art to exist there does not even have to be an object to look at, and if there are objects in a gallery, they can look like anything at all." (16) For Danto, it follows from the history of art since Duchamp: "The connection between art and aesthetics is a matter of historical contingency, and not part of the essence of art." (25) On contemporary art he writes: "Now there is one feature of contemporary art that distinguishes it from perhaps all art made since 1400, which is that its primary ambitions are not aesthet-ic." (183) Many artists of the 20th century managed "to extrude the aesthetic from the artistic," (84) in plain words, to chase all sensuous temptation out of the temple of art.

In Danto the term "aesthetic" stands largely for that which is sensu-ously perceivable. For him the dignity of recent art – and, ultimately, of all preceding art too – consists in its always having already moved be-yond its sensuous appearing. Accordingly, art objects are in principle different from how they appear to the senses. They embody ideas that cannot be seen in them, but are ascribed to them by artists and be-holders. However art-hostile or – in the case of Danto – art-friendly this thesis is advanced, it is fundamentally wrong. What is more, it is not needed to answer Danto's insightfully raised question of the sta-tus of art in the aftermath of Duchamp.

The entire argument is subject to a grave fallacy. Objects that are phenomenally identical, Danto assumes, are aesthetically of equal val-ue. This is not however the case. The same sensuous appearance of an object, as we saw in the example of Newman's painting, can have very different aesthetic effects. One and the same *manifestation* of the three-part area can *appear* aesthetically in a three-fold manner. As soon as one attends, while considering the simultaneity of an object's sen-suous aspects, more to the mere, or more to the atmospheric, or to the artistic presence of this play of appearances, there emerges a different aesthetic valency for the object. And what holds true especially for art is that its gestures and contents can be experienced only in the dimen-sion of an interpretatively and imaginatively appropriated appearing.

Confronted with this objection, Danto plays the trump card that is always played in such situations: he refers to some of the readymades by Duchamp. Here, it seems, something becomes an object of art and

ting kan inte skiljas åt endast genom visuell inspektion" (71), så har han helt rätt. Det oskyldiga ögat kan inte alltid skilja konstföremål från andra (estetiska) föremål. Men av detta följer inte att det visuella skulle vara irrelevant i bildkonsten, eller att sinnligheten skulle vara irrelevant i de andra konstarterna. Vad som följer är att den varseblivning som är helt annorlunda än dem som ett barn skulle tillskriva det – för vem skulle säga om en vardaglig pissoar att den *växlar* mellan att vara ett nyttigt ting och en ironisk gest? I konstnärliga operationer, så skulle jag vilja avsluta, är det omöjligt att undfly den konstnärliga framträdelsens dynamik, eftersom den är grunden för konstnärliga operationer.

- Martin Seel är professor i filosofi vid universitetet i Giessen
- ¹ För en mer detaljerad historia, se min *Ästhetik des Erscheinens* (München: Hanser 2000; eng övers under publikation på Stanford University Press 2004).
- ² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, red. G. Adorno and Rolf Tiedemann, övers. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 79. Hädanefter citerad i löpande text med pagina.
- ³ För detta, se Martin Seel, "Art as Appearance. Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*", *History and Theory* Theme Issue 37 (1998): 102–14 och Dantos svar på min kritik, Arthur C. Danto, "The End of Art: A Philosophical Defense," *History and Theory* Theme Issue 37 (1998): 127–43, 132–34. Temat om en separation mellan estetik och konsteori behandlas också i Luhmann, *Art as a Social System*, s. 306.
- ⁴ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13. Hädanefter citerad i löpande text med pagina.

Kants ”fria spel”... i den minimalistiska konstens ljus

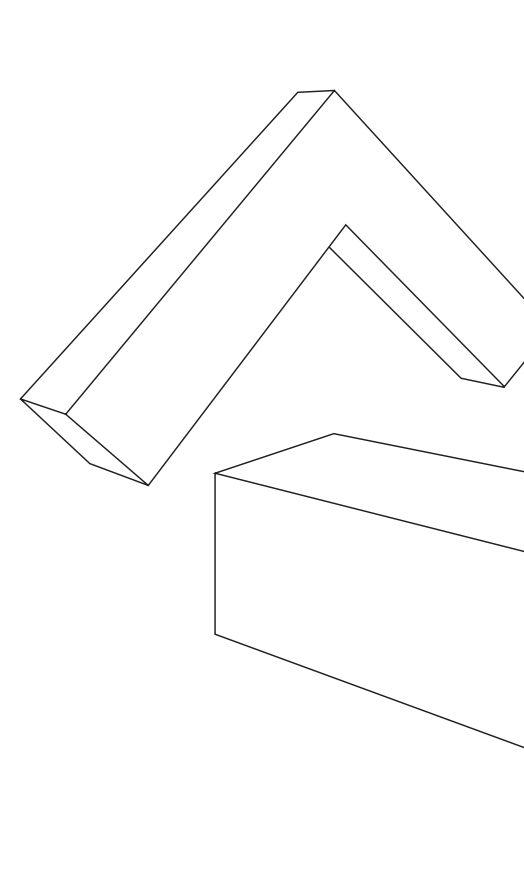
Av Thierry de Duve

I §9 av den tredje Kritiken frågar sig Kant "huruvida i ett smakomdöme känslan av lust föregår bedömningen av föremålet eller om bedömningen föregår lusten", och tillägger att "lösningen på detta problem" – som är ett slags transcendentalt "hönan och ägget"-problem, om man så vill – "är nyckeln till kritiken av smaken och därmed förtjänar all vår uppmärksamhet". Men även om han förefaller erbjuda en klar lösning (bedömningen föregår lusten), så löser han egentligen alls inte problemet. Han börjar med att utesluta att lusten skulle komma först, i och med att detta skulle visa på ett intresse inför objektet och därmed förstöra giltigheten i denna lusts anspråk på att gå bortom det blott angenäma i förnimmelsen och grundas i sin egen universella möjlighet att delas. Och han upprepar om och igen, utan att göra det klart huruvida detta är ett teoretiskt krav eller mer likt ett moralisk bud, att denna lust måste vara av ett annat slag, en lust som åtföljer det mentala tillstånd som vi upplever i det fria samspelet mellan inbillningskraften och förståndet, "försåvitt de stämmer samman med varandra, som krävs för kunskapen i allmänhet".

Var inte rädda – jag tänker inte ge mig in på en närläsning av vad som kanske är en av de mest dunkla och skrullerande passagera i den tredje Kritiken. Låt mig helt enkelt ta fasta på tvetydigheten i följande

mening: "Detta blott subjektiva (estetiska) bedömande av föremålet [...] föregår nu lusten inför detta föremål, och det ligger till grund för denna lust inför kunskapsförmågans harmoni", för att notera att det inledande "hönan och ägget"-problemet nu förefaller ha förvandlats till problemet att skilja mellan "lusten inför detta föremål" och "lusten inför kunskapsförmågans harmoni". Empiriskt sett kan man argumentera för att lust är lust, och att det inte finns något sätt att skilja på den lust jag känner då jag tittar på föremålet och den lust jag känner då jag i mig erfar någon harmoni eller ett fritt spel mellan inbillningskraften och förståndet. Det är uppenbart att Kant på en gång sammanblandar och skiljer dem åt, eftersom gåtans lösning fordrar att det estetiska omdörets grund ska vara universell, och inte beror på att han inom sig känner två olika typer av lust när han bedömer något på ett estetiskt sätt. Han utgår inte från sin egen erfarenhet, utan från sin reflexiva aktivitet som transcendentalfilosofi. Men som vi vet, några rader längre fram i denna paragraf som antas utgöra nyckeln till kritiken av smaken uppskjuter Kant diskussionen av den transcendentala frågan för att istället ställa en helt empirisk fråga, nämligen: "hur blir [vi] medvetna om den ömsesidiga subjektiva överensstämmelsen mellan kunskapskrafterna i smakomdömet? Sker det på ett estetiskt sätt, genom det inre sinnet och förnimmelsen, eller sker det intellektuellt, genom att vi är medvetna om vår avsiktliga verksamhet när vi sätter dessa krafter i spel?" Denna gång är hans svar otvetydigt: "denna subjektiva enhet i förhållandet [mellan kunskapsförmågorna kan] endast bli tillgänglig genom förnimmelse".

Min presentation tar utgångspunkt i Kants otvetydiga svar på denna fråga och försöker testa det empiriskt. Som samtidigt ska jag försöka placera Kants estetik i ett sammanhang, nämligen just det 60-tal som förklarade den för irrelevant i ljuset av tidens mest avancerade konstnärliga riktningar, minimalismen och konceptkonsten. Detta var den tid då kantianismen föreföll stå på formalismens och de modernistiska konstnärernas och kritikernas sida, medan de antiformalistiska konstnärerna och kritikerna, som snart skulle komma att kallas postmodernister, företrädde en kraftfull anti-kantianism. Detta var en tid då Donald Judd kunde deklarerar: "Ett konstverk behöver bara vara intressant", vilket innebar att det inte behöver skänka någon lust och bedömas estetiskt för att uppskattas som konst, och då en kritiker som Clement Greenberg kunde säga: "Jag skulle snarare gå in på de skäl som min egen erfarenhet erbjuder för att hålla med [Kant]", för att desto mer kunna avfärda Kants transcendentala "hönan och ägget"-problem som ett blott empiriskt problem: "om smakomdömen föregår lusten, är det för att skänka lust. Och lusten ger oss återigen omdömet".



- ¹ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Heckett, 1987), § 12, p. 68.
- ² For a more detailed story, see my Ästhetik des Erscheinens, München: Hanser 2000 (forthcoming at Stanford University Press 2004).
- ³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. G. Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 79. Cited in the text with pagination.
- ⁴ On this, see Martin Seel, "Art as Appearance. Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*, Äh *History and Theory* Theme Issue 37 (1998): 102–14 and Danto's response to my critique, Arthur C. Danto, "The End of Art: A Philosophical Defense, Äh *History and Theory* Theme Issue 37 (1998): 127–43, at 132–34. The topic of an overdue separation of art theory and aesthetics can also be found in Luhmann, *Art as a Social System*, p. 306.
- ⁵ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997), p. 13. Cited in the text with pagination.

Kant’s “Free play...” in Light of Minimal Art

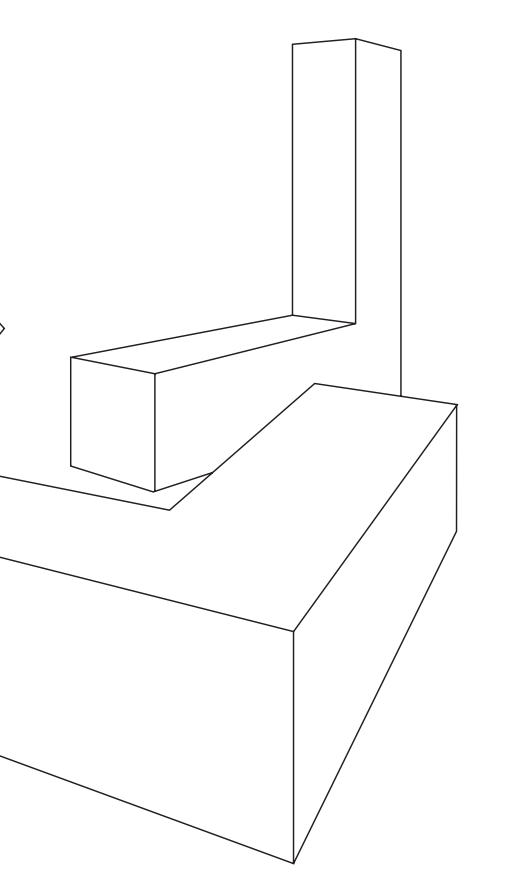
By Thierry de Duve

In § 9 of the third *Critique*, Kant asks himself “whether in a judgment of taste the feeling of pleasure precedes the judging of the object or the judging precedes the pleasure,” adding that “the solution of this problem – a sort of transcendental “chicken/ egg” problem, if you want – is the key to the critique of taste and hence deserves full attention.” Yet though he seems to offer a clear-cut solution (the judging precedes the pleasure), actually, he doesn’t solve the problem at all. He begins by ruling out the idea that the pleasure comes first, on the ground that this would betray an interest in the object, thereby ruining the legitimacy of that kind of pleasure’s claim to go beyond mere agreeableness in sensation and be grounded in its own universal shareability. And he merely states, over and over again and without making it clear whether this is a requirement of theory or something akin to a moral obligation, that the pleasure in question *must* be of a different kind, one that accompanies the mental state that we experience in the free play between our imagination and our understanding “insofar as they harmonize with each other as required for cognition in general.”

Don’t be afraid, I have no intention of embarking on a close reading of what may be one of the most obscure and frustrating passages in the third *Critique*. Let me simply jump on the ambiguity of the following sentence: “the aesthetic judging of the object precedes the pleasure in the object and is the basis of this pleasure, a pleasure in the harmony of the cognitive powers,” to notice that the initial “chicken/egg” problem now seems to have been transformed into the problem of distinguishing between “the pleasure in the object” and “the pleasure in the harmony of the cognitive powers.” It can be argued, empirically, that pleasure is pleasure and that I have no way of telling apart the pleasure that I take from looking at the object and the pleasure that I feel from sensing in myself some harmony or free play between my imagination and my understanding. Obviously, Kant at once conflates and distinguishes them because the solution to the riddle requires that the ground for the aesthetic judgment be universal, and not because he feels in himself two different kinds of pleasure when he judges aesthetically. He does not proceed from his own experience but from his reflective activity as a transcendental philosopher. And yet, as we know, a couple of lines into the paragraph that supposedly holds the key to the critique of taste, Kant postpones discussion of the

Än idag ställer den rådande ortodoxa läsningen av dessa kritiska debatter under 60-talet två läger mot varandra, som om de båda två hade sina objekt och egna teorier. Den kantianska estetiken skulle gälla för det modernistiska måleriet, medan den nya antiestetiska och postmoderna konsteorin skulle gälla för den minimalistiska och konceptuella konsten. Verk från det senare lägetr antas helt enkelt ha gjort den typ av upplevelse Kant tänkte på om inte omöjlig, så i alla fall irrelevant försåvitt det gäller att bedöma dem som konst. Men detta måste nu testas. Låt mig upprepa: enligt Kant blir vi medvetna om det fria spelet hos våra kunskapsförmågor genom förnimmelsen, och inte på ett intellektuellt sätt. Det är en ”förnimmelse av den verkan som består i det underlättade spelet av dessa genom ömsesidig samstämmighet upplivade sinnesförmågor [...]en proportionerlig stämning, som vi kräver för varje kunskap.” Oavsett om vi kallar detta lust, eller kanske bättre upphetsning (“det underlättade spelet”... etc.), är det en förnimmelse som föranleds av objektet och av sin orsak i sig själv som en kroppslig upplevelse. Det är en inre orsak som utlöses av en yttre anledning: mitt hjärta börjar slå fortare och jag blir upphetsad: det objekt jag betraktar får mig att känna mig intelligent; det är som om kunskapen skulle öka, även om jag har svårt att ange vilken kunskap det är. Därför tenderar jag att tillskriva ”intelligens” till objektet självt, och så vidare. Med andra ord, jag får en känsla av att mitt intellekt är inblandat i mitt lustomdöme, eller i min omdömeslust (Greenbergs ”hönan och ägget”), även om lust bara är en subjektiv känsla och mitt intellekt inte kan få tag i något begrepp. Detta är den upplevelse av ”fritt spel” som jag ska försöka testa med hjälp av två exempel hämtade från var sitt läger.

Mitt modernistiska exempel är (den kanske mytiska) anekdoten om hur Kandinsky kommer in i sin ateljé någon gång runt 1910 och i det bleka eftermiddagsljuset upptäcker att en av hans figurativa dukar står på kant. Han erinrar sig att han haft en intensiv estetisk erfarenhet (lust, men ännu mer en ren upphetsning), eftersom han i det att han inte kände igen sitt eget verk slogs av dess hänförande abstrakta skönhet. Denna upplevelse, sa han efteråt, fick honom att gå över till icke-figurativt måleri. Under ett kort ögonblick inser Kandinsky inte, slagen av dukens skönhet, att det är en av hans egna målningar. Efter- som duken står på högkant känner han inte igen landskapet han målat. Det begreppsliga och avsiktliga i hans verk har för ett ögonblick försvunnit och lämnat honom med en känsla av ”ändamålslös ändamålsenlighet”, eller med en typ av kunskap från vilken all kunskap el- ler allt igenkännande har försvunnit. Han vet att han har målat ett landskap, ändå glömmr han för ett ögonblick bort detta och han ser



transcendental question and, meanwhile, asks an utterly empirical one, namely: “how we become conscious, in a judgment of taste, of a reciprocal subjective harmony between the cognitive powers: is it aesthetically, through mere inner sense and sensation? or is it intellectually, through consciousness of the intentional activity by which we bring these powers into play ?” His answer is unequivocal, this time: “that unity in the relation between the cognitive powers in the subject can reveal itself only through sensation.”

My paper takes permission from Kant’s unequivocal answer, here, to try to put it to an empirical test. And by the same token, to put Kant’s aesthetics into a certain context dating from the 60s, precisely the context in which it was declared irrelevant in light of the development of the most advanced art movements of the times, minimal and conceptual art. Those were the days when Kantianism seemed to be on the side of the formalist and modernist artists and critics, while the anti-formalist and soon to be called postmodernist artists and critics upheld a rather vigorous anti-Kantianism. The days when an artist like Don Judd could declare: “a work of art needs only to be interesting,” implying that it doesn’t need to yield pleasure and be judged aesthetically in order to be appreciated as art, and when, in the opposite camp, a critic like Clement Greenberg could say: “I’d rather go into the reasons my own experience offers for agreeing with [Kant],” the better to dismiss Kant’s transcendental “chicken/egg” problem as a merely empirical one: “if the judgment of taste precedes the pleasure, it’s in order to give the pleasure. And the pleasure re-gives the judgment.”

To this day, the prevailing or orthodox reading of the critical debates of the 60s pits the two camps against each other as if each had its own objects as well as theories. Kantian aesthetics would apply to modernist painting, whereas the new anti-aesthetic and postmodern art theory would apply to minimal and conceptual art. Works in the latter camp are simply supposed to have made the kind of experience Kant had in mind, if not impossible, at least irrelevant as far as their evaluation as art is concerned. Well, this remains to be tested. To repeat: according to Kant, we become conscious of the free play of our cognitive powers through sensation, not intellectually. “This sensation [...] is the quickening of [...] imagination and understanding to an activity that is indeterminate but [...] nonetheless accordant: the activity required for cognition in general.” Whether we call it pleasure or, perhaps better, excitement (the “quickening”... etc.), it is a sensation that finds its occasion in the object and its cause in itself as a bodily experience. It is an inner cause triggered by an outer occasion: my heart starts beating faster and I am all excited; the object I am beholding makes me feel intelligent; it is as if the object increased my knowledge, although I would be at pains trying to say what knowledge; I therefore tend to ascribe “intelligence” to the object itself; and so on. In other words, I get a sense that my intelligence is involved in my pleasure-judgment or in my judgment-pleasure (Greenberg’s “chicken/egg”), even though pleasure is but a subjective feeling, and even though my intelligence does not get hold of any concept. This is the kind of experience of “free play” I intend to put to the test at the hand of two examples, one in each camp.

My modernist example is the (perhaps mythical) anecdote of Kandinsky entering his studio sometimes around 1910 and discovering, in the dim light of the evening, one of his own figurative canvases on its side. He recalls having had an intense aesthetic experience (one of pleasure but even more so, one of utter excitement), because, not recognizing the work, he was struck by its astonishing abstract beauty. This experience, he said in retrospect, triggered his switch to non-figurative painting. For a fleeting moment, Kandinsky, stunned by the beauty of the canvas, does not understand that it is one of his own works. The canvas standing on its side, he does not recognize the landscape in it. What was conceptual and intentional in his work has momentarily vanished, leaving him with a sense of “purposiveness without purpose,” or with a cognitiveness from which all cognition or recognition has retreated. He knows that he has painted a landscape,

nu ett ren produkt av sin fantasi. Och den upphetsning han känner gäller en befrielse. Det är denna befrielse han sedan kommer att åberopa för att rättfärdiga sin övergång till abstrakt konst. Jag tror att detta exempel är paradigmatiskt för det Kant åsyftade då han talade om inbillningskraftens och förståndets fria spel i den estetiska upplevelsen. In-tresselösheten garanteras här av Kandinskys förväning och av det faktum att han närmar sig sitt eget verk som vore det en annans, eller till och med en naturprodukt. Han är oförmögen att subsumera en av sina egna målningar under begreppet måleri, men ändå känner han ingen frustration. Det är en intensiv känsla av skönhet som utlöses av objektet och sätter en lika intensiv kognitiv känsla i rörelse. Hans intuition är att hans känsla är lika universellt kommunicerbar som kunskap i allmänhet, vid just det ögonblick då kunskapen undflyr honom. Plötsligt känner han sig befriad från figurationens plikter, och senare kommer han att på denna frihet basera anspråket på att ha uppfunnit ett nytt universellt språk med namnet *Malerei*. Detta är ett språk, och alltså en form av kommunikation, som emellertid inte grundas på begrepp, utan snarare på känsla.

Robert Morris *Untitled* (*Three L-Beams*) från 1965 är ett betydligt mer konceptuellt verk än något Kandinsky någonsin gjorde. Låt oss undersöka huruvida detta verk ogiltigförklarar den kantianska estetiken helt och fullt, som postmodernismen hävdar, eller om det inte erbjuder en annan modell för hur samspelet mellan inbillningskraft och förstånd fungerar i konsten, en modell som bara tvingar oss att förskjuta, korrigera eller uppdatera den kantianska estetiken, och därmed fördjupa vår förståelse av dess implikationer. Det viktiga är här att denna modell inte är retrospektiv utan generativ, vilket som vi ska se kan förklara antiformalisternas övertygelse att den kantianska estetiken inte gäller. Den har genererat verket i konstnärens medvetande lika mycket som den kan förklara betraktarens upplevelse. Kanske kan man säga att den på ett typiskt senmodernistiskt och självreflexivt sätt tar samspelet mellan inbillningskraften och förståndet som sitt själva ämne. Kanske kunde man säga att fantasi eller inbillningskraft inte är rätt ord när det gäller tidiga verk av Robert Morris, en konstnär som likt sina minimalistiska kollegor föredrog fantasilösa geometriska former – “holistiska gestalter”, som han själv skulle säga. Men till skillnad från vissa av de konceptuella verk som sedan skulle komma, måste Morris minimalistiska arbeten ses, varseblivas och upplevas i ett verklig rum och en verklig tid. De till och med betonar “verkligheten” eller bokstavligheten hos denna tid och detta rum, och presenterar tid som utsträckning och rum som en funktion av gravitation. Men i kantianska termer är inbillningskraften just förmågan till framställning. Den schematiserar och syntetiserar råa sinnesdata, den förenar den empiriska erfarenhetens mångfald till en gestalt som den framställer för förståndet. I detta fall kan inbillningskraft fattas som ett annat ord för varseblivning. Låt oss nu beskriva upplevelsen av Morris *Three L-Beams* i termer av de kantianska förmågorna, och för tydlighetens skull dela upp den i moment som växlar mellan varseblivning och förnimmelse, begreppsliggörande och tolkning (det vill säga inbillningskraft och förstånd). Dessa moment förefaller mig med nödvändighet vara kronologiska, men låt er inte distraheras av detta. Deras inbördes ordning kan utgöra en variant på Greenbergs ”hönan och ägget”-problem, men jag gör inga anspråk på att detta ska lösa motsvarande problem hos Kant, som är *de jure* och inte *de facto*.

- Varseblivning*

Vi tittar på verket utan vidare, vi tar in det med ett ögonkast. Den förmåga som är i spel är inbillningskraften. Det upplevelsen ger är en känsla av skillnad, diskontinuitet, variation och dissociation. Om denna upplevelse uttrycktes i språk (vilket den inte behöver), skulle det vara med en mening som denna: “Visst är det märkvärdigt hur dessa tre volymer ser olika ut och känns olika. I den som ligger på sidan känner jag hur gravitationen drar den nedåt; i den som står upprätt, känner jag skulpturens kamp mot gravitationen; i den som står på hög-

Free interpretation of Robert Morris, *Untitled*, (*Three L-Beams*), 1965

17

- Varseblivning*

Vi tittar på verket utan vidare, vi tar in det med ett ögonkast. Den förmåga som är i spel är inbillningskraften. Det upplevelsen ger är en känsla av skillnad, diskontinuitet, variation och dissociation. Om denna upplevelse uttrycktes i språk (vilket den inte behöver), skulle det vara med en mening som denna: “Visst är det märkvärdigt hur dessa tre volymer ser olika ut och känns olika. I den som ligger på sidan känner jag hur gravitationen drar den nedåt; i den som står upprätt, känner jag skulpturens kamp mot gravitationen; i den som står på hög-
- Free interpretation of Robert Morris, *Untitled*, (*Three L-Beams*), 1965**

yet this knowledge gets momentarily forgotten in what he now sees as a pure product of his imagination. And the excitement he feels is one of liberation. It is this liberation he will later invoke to justify his switch to abstract art. I believe this example to be paradigmatic of what Kant had in mind when he spoke of the free play of imagination and understanding in aesthetic experience. Disinterestedness is here guaranteed by Kandinsky’s surprise and the fact that he approaches his own work as if it were the work of someone else, or even a product of nature. He is unable to subsume one of his own paintings under the concept of painting, yet his feeling is not frustration. It is an intense feeling of beauty triggered by the object and setting in motion an equally intense cognitive activity. He seems to intuit that his feeling is as universally communicable as is cognition in general, at the very moment when cognition fails him. He suddenly feels freed of the duties of figuration, and in this freedom he will later ground his claim to have invented a new universal language called *Malerei*. A language, and thus a means of communication, whose communicability, however, is not based on concepts but rather on feelings.

Robert Morris’ *Untitled* (*Three L-Beams*) of 1965 is a lot more conceptual than anything Kandinsky ever produced. Let us examine whether it invalidates Kantian aesthetics altogether, as postmodernism maintains, or whether it does not offer us another model of how the interplay of imagination and understanding operates in art, a model that merely forces us to displace, or amend, or update Kantian aesthetics and, in so doing, deepen our understanding of its implications. What is very much to the point and, as you will see, may explain the anti-formalists’ conviction that Kantian aesthetics doesn’t apply, is that instead of being retrospective, this model is generative. It has generated the work in the artist’s mind as much as it accounts for the viewer’s experience. Perhaps it can be said to take the interplay of imagination and understanding as its very subject matter, in a typically late-modernist, self-referential way. Imagination, you might say, is not the right word when it comes to the early work of Robert Morris, an artist who, like his other fellow Minimalists, favored banal, unimaginative geometric shapes – “holistic Gestalts,” as he himself would say. But, unlike some of the conceptual art that would follow, Morris’ minimalist pieces need to be seen, perceived, experienced in real time and space. They even emphasize the “reality” or literalness of this time and space, presenting, as it were, time as duration and space as a function of gravity. Well, in Kantian terms, imagination is precisely the faculty of presentation. It schematizes and synthesizes raw sense data; it unifies the manifold of empirical experience into a Gestalt, which it presents to the understanding. Imagination in this case can be taken to be just another word for perception. Let us now describe the experience of Robert Morris’ *Three L-Beams* in terms of the Kantian faculties and decompose it for convenience’s sake into a number of moments alternating perception or sensation and conception or interpretation (i.e. imagination and understanding). These moments, it seems to me, are by necessity chronological, but don’t let that distract you. Their order may represent a variation on Greenberg’s “chicken/egg” problem. I don’t pretend at all that it represents a solution to Kant’s “chicken/egg” problem, which is *de jure*, not *de facto*.

- Perception*

We are looking at the piece, without further ado, taking it in, at a glance. The faculty involved is imagination. What the experience yields is a feeling or a sensation of difference, discontinuity, variety and dissociation. If it were expressed by way of language (it doesn’t need to), it would be through a sentence like this one: “Oh, it’s amazing how these three volumes look and feel different. In the one lying on its side, I feel gravity pulling it downwards; in the one standing erect, I feel sculpture’s struggle against gravity; in the one poised on its edges, I feel a precarious balance between gravity and the desire to escape its downward pull, as in dance.”

kant känner jag en prekärl balans mellan gravitationen och lusten att undfly dess nedåtriktade dragningskraft, som i dans”.

2. Kunskap

Vi tittar fortfarande på verket, men nu registrerar vi vad vi faktiskt ser. Den förmågan som är i spel är förståndet. Det upplevelsen ger är kuns-kap, insikt om att något är det samma, identiskt. Den är empirisk och begreppslig, eftersom den subsumerar tre olika varseblivningar eller bilder under ett och samma begrepp om ”denna L-form”. Den uttrycks automatiskt i språk (även om den inte behöver formuleras ljudligt): ”Jag inser att dessa tre volymer är identiska”.

3. Förnimmelse

Vi inte bara tittar på verket, vi dröjer kvar, som i ett försök att rädda moment 1 från moment 2 och få Kandinskys kortvariga förlust av igenkännande att dröja kvar. De förmågor som är inblandade är inbillningskraften och förståndet i deras fria spel, det vill säga min varse-blivning och min kunskap om verket. Men är det verkligen ett ”fritt spel”? Varför anstränger jag mig då? Är det inte snarare något som konstnären räknat ut? Den förnimmelse jag får gäller inte en upphets-ning och en tjugande frihet, som i Kandinskys hänyrckta upplevelse; snarare gäller den en motsägelse mellan vad jag såg och kände i mo-ment 1, och vad jag vet från moment 2. Om denna skulle utsågas i språk (vilket den inte behöver), skulle den uttryckas med en mening som den följande: ”Min varseblivning av och min kunskap om verket sammanfaller inte. Vad jag ser är inte det jag vet, vad jag vet är inte det jag ser.” Varseblivning och kunskap står mot varandra. Kant skulle tvingas dra slutsatsen att inbillningskraften och förståndet inte befin-ner sig i harmoni. Relationen mellan de två förmågorna känns bara som ”fri” försåvitt den känsla som ges av de varseblivna bilderna inte kan förklaras av begreppet om identiska volymer, men den känns ock-så som framtvängd och kalkylerad, och definitivt inte som frigörande. Den känsla man kan få från detta fria men samtidigt kalkylerade sam-spel är otillfredsställelse, inte ren lust.

4. Omdöme

Vi kontemplerar verket. Den förmåga som är i spel är smaken, den estetiska omdömesförmågan. Dess resultat har som alltid form av språkliga utsagor, oavsett om de är uttryckliga eller underförstådda: ”Morris *Three L-Beams* är ett bra – eller dåligt – verk”. Men enligt Kant är inte smaken en separat och autonom förmåga på samma sätt som sinnligheten, förståndet eller det praktiska förnuftet. Den är en över-gång mellan förmågorna, och vad gäller skönheten är den en bro mel-lan inbillningskraften och förståndet. Därav det ”fria spelet”. Smaken är förmågan att känna detta fria spel och att reflektera över det så att denna känsla kan fattas som ett tecken på att den kan delas på ett uni-versellt sätt. Med andra ord är moment 4 grunden, eller ”som om”-grunden, för moment 3. Den föregår, eller för att hålla sig närmare Kant i § 9, den *måste* föregå moment 3, inte temporalt, men transcenden-talt. Eller den skulle det, om den förnimmelse som kommit ur moment 3 hade varit fritt spel. Men detta var inte fallet här. Istället för en harmo-ni mellan kunskapsförmågorna gav moment 3 upphov till disharmoni och konflikt. Hur står det då till med moment 4? Här finns två, och bara två, möjligheter. Den första är att förbli inom gränserna för den strikta applikationen av Kants estetik och förklara att Morris verk är dåligt – det vill säga fullt – eftersom det inte lever upp till det så kallad harmo-nikriteriet. Denna motivation för det negativa omdömet tillskrevs ofta de formalistiska kritikerna (varav de mest kända är Clement Greenberg och Micheal Fried) av deras motståndare, vilka valde det andra alterna-tivet: att förklara Kants estetik för irrelevant. Smaken äger helt enkelt ingen tillämplighet när konstnären på ett avsiktligt sätt har brutit med Kandinskys modernism genom att den göra den senares post factum-modell till en generativ modell. Det estetiska omdömet har inte längre något grepp om verket när konstnären har tagit samspelet mellan in-

18

2. Cognition

We are still looking at the piece, now registering what it is we are actu-ally seeing. The faculty involved is the understanding. What the exper-ience yields is knowledge, the recognition of sameness, identity. It is empirical and conceptual, since it subsumes three different percep-tions or images under one and the same concept of “this L-shaped form.” It automatically expresses itself through language (although it doesn’t need to do so out loud): “Oh, I realize that these three volumes are identical.”

3. Sensation

We are not only looking at the piece, we linger on, as if in an effort to rescue moment 1 from moment 2 and make Kandinsky’s fleeting loss of recognition last. What is involved is the free play of imagination and understanding, i.e., of my perception and my cognition of the piece. “Free play,” really? Why the effort, then? Is it not, rather, contrived by the artist? The sensation I get is not one of excitement and exhilarat-ing freedom, as in Kandinsky’s enraptured experience; it is one of con-tradiction between what I saw and felt in moment 1 and what I know from moment 2. If it were uttered in language (it doesn’t need to), it would express itself with a sentence such as this one: “Oh, my per-ception and my cognition of the piece do not coincide. What I see is not what I know, what I know is not what I see.” Perception and cogni-tion are at odds with each other. Kant would have to conclude that imagination and understanding are not in harmony. The relation be-tween the two faculties is only felt as “free” inasmuch as the feeling yielded by the perceived images cannot be accounted for by the con-cept of identical volumes, but it is also felt as forced or contrived, and certainly not as liberating. The feeling to be gotten from this free yet contrived interplay is discontent, not sheer pleasure.

4. Judgment

We are contemplating the piece. The faculty involved is taste, the fac-ulty of aesthetic judgment. Its outcome, as always, takes the form of a linguistic utterance, whether explicit or tacit: “Morris’ *Three L-Beams* is a good – or a bad – piece.” But taste, according to Kant, is not a sep-arate and autonomous faculty the way sensibility, understanding or practical reason are separate faculties. It is a passageway among the faculties and, where beauty is concerned, a bridge between imagina-tion and understanding. Hence the “free play.” Taste is the faculty of feeling this free play *and* of reflecting on it so as to conceive of this very feeling as a sign of its own universal shareability. In other words, moment 4 is the ground, or the as-if-ground, for moment 3. It precedes or, to stay closer to Kant in § 9, it *must* precede moment 3, not tempo-rally but transcendentially. Or so it would if the sensation gained from moment 3 had been free play. But in this case it wasn’t. Instead of har-mony between the cognitive powers, moment 3 yielded disharmony and conflict. What then with moment 4? There are two, and apparent-ly only two possibilities at this point. The first is to stay within the con-fines of a strict application of Kantian aesthetics and to declare Mor-ris’ piece bad – meaning ugly – because it doesn’t satisfy the so-called criterion of harmony. Such a rationale for their negative verdict was often ascribed to the formalist critics, Clement Greenberg and Michael Fried most famous among them, by their adversaries, who embraced the second possibility: to declare Kantian aesthetics irrele-vant. Taste simply doesn’t apply where the artist has deliberately bro-ken with Kandinsky’s modernism, by making the latter’s after-the-fact model into a generative one. Aesthetic judgment has lost its grasp on the work where the artist has taken the interplay of imagination and understanding as the self-referential subject matter of his piece. If you insisted on judging it aesthetically, you would have to admit that Morris’ piece is at best a parody of Kandinsky’s epiphany. Better to shunt mo-ment 4, and jump to moment 5.

billningskraften och förståndet som verkets självreferentiella ämne. Om man skulle insistera på att bedöma det estetiskt, måste man med-gått att Morris arbete i bästa fall är en parodi på Kandinskys epifani. Bätt-re då att då att växla över från moment 4 till moment 5.

5. Tolkning

Vi kan titta på eller inte titta på verket. Den förmåga som är i spel är för-ståndet. Denna upplevelse ger ingenting, ty detta moment gäller inte längre upplevelsen. Det gäller en reflektion över upplevelserna i mo-ment 1 och 2, och deras icke-överensstämmelse, det vill säga över för-nimmelsen eller känslan av otillfredsställelse, av att något är kalkyle-rat, som vi fick i moment 3. Detta kan genomföras i frånvaro av verket, även om det är en förutsättning att ha upplevt det. Tolkningen måste uttrycka sig i språk (även om den, återigen, inte behöver göra det ljud-ligt). Den mening som skulle komma till användning är den samma som i moment 3: ”Min varseblivning av och min kunskap om verket sam-manfaller inte”. Uttryckt i termer som betonar skillnad, motsägelse och negation, utgör det som verket ”handlar om”, dess ämne, all den kunskap om verket som vi fått genom processen i dess helhet.

Moment 5 är lika tillgängligt för en formalistisk kritiker som för hans antiformalistiska opponent. Båda skulle till och med kunna komma fram till samma tolkning av Morris arbete, oavsett skillnaden i deras bedömning. Vad som är viktigt för ögonblicket är att antiformalisten hoppar över moment 4 (det estetiska omdömet) och vill utveckla ett ar-gument om verkets mening som inte längre har något att göra med estetisk kvalitet. Uppskattningen följer implicit från argumentets grad av intresse. Men detta är inte sista ordet i striden mellan formalisten och antiformalisten, eftersom en del av svårigheten i att bedöma de re-spektive positionerna ligger i att det är väsentligt för antiformalisten el-ler postmodernisten att i sitt argument inkludera en representation av motståndarens argument som ett slags relief. Eftersom Greenberg och Fried är kända för att ha förkastat minimalismen, antar deras kritiker att de skulle ha hävdatt att Morris verk var dåligt – det vill säga fullt – ef-tersom det inte uppfyllde det så kallade harmonikriteriet. Detta eller ett liknade argument tillskrivs dem dessutom inom den ordning som den kantianska estetiken antar föreligga mellan moment 3 och 4, och de förebrås för att inte ha beaktat den mening hos verket som erhölls i moment 5, och för att ha missat postmodernismens poäng helt och fullt. Huruvida detta återger den formalistiska ståndpunkten på ett rättvist sätt återstår att se. Jag antar att det nu blivit klart att jag vill för-svara om inte formalismen som sådan (vad nu det innebär), så åt-minstone den fortsatta giltigheten hos Kants estetik. Den svåraste och därför bästa platsen för att testa denna giltighet är inom ramen för de tolkande argument som framställs av dess vedersakare. För att inte också jag ska anklagas för att konstruera en representation av min motståndare som endast fungerar som en relief, ska jag gripa tillbaka på en existerande läsning av Robert Morris *Three L-Beams* hos en av de ledande förespråkarna för antiformalismen eller postmodernismen.

Jag talar om ingen mindre är Rosalind Krauss, som i visst avgörande ögonblick i sin intellektuella karriär vävde in en diskussion av Morris tre L-formade volymer i en text vars uttryckliga tema är det kulturella skiftet från modernismen till postmodernismen, och övergivandet av ett formalistiskt paradigm till förmån för ett strukturalistiskt. Texten ifråga är en artikel om arkitekten Peter Eisenman, daterad 1980 och med titeln “Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman” (publicerad i a + u, januari 1980, omtryckt i Peter Eisenman, *House of Cards*, 1982). Här upprepar hon i huvudsak vad hon sagt om Morris i *Passages in Modern Sculpture*, och gör detta till en exemplarisk symbol för det paradigmskifte hon och vår kultur går igenom. Om vi delar upp hennes läsning av Morris verk i de fem moment vi isolerat ovan, blir det lättare att se vissa av implika-tionerna för den kantianska estetiken av postmodernisternas uttryck-liga anti-kantianism.

Krauss presenterar först vad hon kallar "standardanalysen" av verk-



5. Interpretation

We may or may not be looking at the piece. The faculty involved is un-derstanding. What the experience yields is nothing, for this moment is not concerned with the experience any longer. It is concerned with re-flecting on the experiences from moments 1 and 2 and their non-coin-cidence, that is to say, on the sensation or feeling of discontent and contrivance experienced in moment 3. This can be done in the ab-sence of the work; yet, to have experienced the work is a prerequisite. Interpretation must express itself through language (although, again, it doesn’t need to do so out loud). The sentence it would use is the same as in moment 3: “My perception and my cognition of the piece do not coincide.” But this sentence would not express a feeling, this time, it would reflect on this feeling, or interpret it self-referentially, so as to conclude: “This is what the work is about.” Expressed in terms that emphasize difference, contradiction and negation, the work’s outness or subject matter constitutes whatever knowledge of the work we have gained through the whole process.

Moment 5 is equally accessible to a formalist critic as it is to his anti-formalist opponent. Both might even come up with the same inter-pretation of Morris’ piece, their divergence in appreciation notwithstanding. What matters for the time being is that the anti-formalist by-pass-es moment 4 (aesthetic judgment) and is interested in developing a discourse on the meaning of the piece that is not at all concerned any-more with aesthetic quality. Appreciation follows implicitly from the discourse’s level of interest. But this is not the last word of the formal-ist/anti-formalist quarrel, part of the difficulty of assessing both posi-tions properly having to do with the fact that it is essential to the anti-formalist or postmodernist discourse to include a representation of the discourse of its adversaries acting as a foil. Since Greenberg and Fried notoriously rejected minimal art, it is assumed by their critics that they would declare Morris’ piece bad – meaning ugly – because it doesn’t satisfy the so-called criterion of harmony. This or a similar judgment is ascribed to them, moreover, in the order that Kantian aes-thetics indeed assumes: from moment 3 to moment 4; at which point they are reproached for not taking into account the meaning of the piece obtained in moment 5 and for missing the point of postmod-ernism altogether. Whether this is a fair representation of the formal-ist position remains to be seen. I guess it has by now become clear to you that I myself set out to speak in defense, if not of formalism as such (whatever that means), at least of the continued validity of Kant-ian aesthetics. The toughest and therefore the best place where to test this validity is in the interpretive discourse of its detractors. Let’s I, too, be accused of constructing a representation of my opponent act-ing as a foil, I shall have recourse to an actual reading of Robert Morris’ *Three L-Beams* by one of the major proponents of the anti-formalist or postmodernist discourse.

I am speaking of no less than Rosalind Krauss, who, at a particularly crucial moment of her intellectual career, embedded a discussion of Morris’ three L-shaped volumes in a text which takes as its explicit subject the cultural change involved in the passage from modernism to postmodernism, and the abandonment of a formalist model in fa-vor of a structuralist one. The text in question is an article on the archi-tect Peter Eisenman, dated 1980 and entitled “Death of a Hermeneu-tic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisen-man” (a + u, January 1980). Basically rehearsing what she wrote on Morris’ piece in *Passages on Modern Sculpture*, Krauss makes it stand for an exemplary symbol of the paradigm shift she and the culture are going through. Her reading of the piece, once cast in the five moments I have isolated above, will help us understand some of the impli-cations for Kantian aesthetics of the postmodernists’ avowed anti-Kantianism.

First, Krauss presents what she says is the “standard analysis” of this work, to be found in Marcia Tucker’s book on Robert Morris: “Giv-en the unlikeness of each of the Ls’ positions – one is up-ended, the

et, som återfinns i Marcia Tuckers bok om Robert Morris: “Givet olik-heten mellan de tre L:ns positioner – en står på högkant, en ligger på sidan, en har spetsen upp – föreslår denna analys att meningen hos verket relaterar till det sätt på vilket betraktaren kan mentalt korrelera dessa tre former och se var en av dem som en fysisk instans av en enda övergripande idé”. Därefter motsäger Krauss denna ”standarda-nalys” med sin egen (som hon presenterar som verkets objektiva me-ning): “Man måste säga att meningen hos detta verk av Morris är dia-metralt motsatt den som föreslås ovan. Det vill säga att det som Mor-ris inbjuder oss att se, är att i vår upplevelse är dessa former *inte lika*. Ty deras placering förändrar var och en av dem visuellt, så att den läg-re delen blir tjockare hos den som står på högkant, och sidorna hos den som har spetsen uppåt böjs. Oavsett hur mycket vi kan *förstå* att dess tre L:ar identiska (i sin struktur och dimension), är det omöjligt att se dem som lika. Vad Morris förefaller säga, är att ‘faktumen’ att ob-jekten är lika tillhör en logik som existerar *före* erfarenheten; eftersom L-en i upplevelseögonblicket, eller i upplevelsen, bryter med denna lo-gik och är ‘annorlunda’”. För det tredje erbjuder Krauss sin egen läs-ning av denna ”skillnad” som ett förkroppsligande av övergången från modernism till postmodernism, och kopplar den senare till en attack på Kant: “Det är beroende på detta som man skulle vilja placera Morris verk inom en postmodern tradition. Eftersom det som denna skulptur förkastar är idén om betraktaren som ett privilegierat subjekt som ger mening åt verkligheten genom att gripa tillbaka på en uppsättning ide-ala meningar som det själv är upphov till. Det vill säga att den vägrar låta verket framträda som ett manifestation av ett transcendentalt objekt i något slags ömsesidig relation med sin betraktare/läsare, för-stådd som ett transcendentalt ego eller subjekt.”

Låt oss nu dela upp denna text i de fem moment som vi skisserade ovan. När Krauss avvisar den "standardanalys" som hon tillskriver Mar-cia Tucker, är det som om hon förebrådde henne för att stanna vid mo-ment 2, eller att föra samma moment 2 och 5 till ett enda (ensidigt) tolk-ningsmoment. Krauss ser däremot nödvändigheten av en mångfald av mo-ment i upplevelsen och tolkningen av verket, och hon startar på ett adekvat sätt från moment 1. Hon gör en lysande beskrivning av sin upplevelse i fenomenologiska termer, som ett slags optisk illusion. Verkets överraskningseffekt och hennes egen känsla av att få sina för-väntningar omskakade hör till undertexten i hennes kommentar. Se-dan hoppar hon högst symptomatiskt över moment 2, och även om det finns där implicit, förnekar hon dess empiriska realitet i vad som före-faller vara en redogörelse för moment 3. "Oavsett hur mycket vi kan *förstå* att dess tre L:ar identiska, är det omöjligt att se dem som lika". Detta är en häpnadsväckande påstående, för hon måste ha *sett* att de är lika. Även om den optiska illusion som alstras av dessa balkar hade varit så stark att hon tvingats mäta dem för att verifiera att de är lika, så skulle det ha varit genom en empirisk erfarenhet som hon fått kognitiv tillgång till vad hon kallar en "en logik som existerar *före* erfarenheten". Undvikandet av moment 2 (empirisk kunskap) är den förvändning hon behöver för att undvika moment 4 (estetiskt omdöme). Ingenstans ger hon uttryck för sin uppfattning om verket är bra eller lyckat som konst. Därför kan vi endast ana att det måste vara ett bra verk eftersom det gav henne så mycket att tänka på. Som om uppskattningen av Morris *konst* skulle uttömmas i den uttryckliga anti-kantianska mening hon tillskriver verket, blandar hon samma moment 3 och 5. Hon läser i grund och botten moment 3 (Kants moment av fritt spel mellan inbill-ningskraften och förståndet, eller vårt moment av kalkylerat samspel mellan varseblivning och kunskap) som om det skulle ställa den feno-menologiska skillnaden som känns i erfarenheten mot "das Ding an sich" – i hennes termer: *ett transcendentalt objekt som betraktaren så-som transcendentalt ego eller subjekt skulle förläna mening genom att gripa tillbaka på en uppsättning ideala meningar som det själv är upp-hov till*. Ska vi nu ha överseende med detta? Kant nämns inte vid namn, men alla popkantianismens modeord finns här. Även om jag finner så-dan amatörmässig karikatyr av Kant motbjudande, en Kant som inte

gått bortom den första kritiken, ska jag ända ha överseende. Ty Krauss formulering *meningar som det själv är upphov till* pekar på ett sympto-matiskt sätt på ett verkligt problem som Robert Morris *L-Beams* ställer den kantianska estetiken inför.

Låt oss erinra om att när Kant frågade: "hur blir [vi] medvetna om den ömsesidiga subjektiva överensstämmelsen mellan kunskapskräf-terna i smakomdömet? Sker det på ett estetiskt sätt, genom det inre sinnet och förnimmelsen, eller sker det intellektuellt, genom att vi är medvetna om vår avsiktliga verksamhet när vi sätter dessa krafter i spel?“, så är hans svar otvetydigt: genom förnimmelse. Vad gäller Morris verk är detta bara halva sanningen i den sanning som innefat-tades i vår förnimmelse i moment 3. Den andra halvan är, för att para-frasera Kant, att vi blir medvetna om en ömsesidig subjektiv *dishar-moni* mellan kunskapsförmågorna genom medvetenheten om den avsiktliga aktivitet genom vilken *konstnären* satt dessa förmågor i spel. Krauss har fel när hon hävdar att likheten mellan dessa tre L-bal-kar "tillhör en logik som existerar *före* erfarenheten", om vi fattar den som en transcendentalt logik, men hon skulle ha rätt om hon menat en "logik som existerar *före* vår erfarenhet", som betraktare, av de enkla skälet att vår erfarenhet planlades av konstnären, och att detta känns. Den känsla av kalkyl som tillkommer den konflikt vi upplever mellan förmågorna i moment 3 är resultat av Morris avsikter. Som jag tidigare sagt, Morris gjorde Kandinskys retrospektiva modell till en generativ modell. Där, och inte i avvisandet av den kantianska estetiken, ligger det föregivna brottet med traditionen som får Krauss att tala om post-modernism. Det som den minimalistiska konsten har gjort mot den ti-diga modernismen hos någon som Kandinsky, är att den avvisar den oskyldiga betraktaren, en betraktare som bedömer Morris verk este-tiskt genom att gå från moment 3 till 4. Krauss kan ha goda skäl att undvika estetisk bedömning, för även om jag är säker på att hon utan tvekan skulle medge att L-balkarna är en parodi på Kandinskys epifani, är jag inte lika säker på att hon inte är rädd för att parodin ska slå tillba-ka. Föreställ er Kandinsky genomföra den själv. Vilken typ av "fritt spel" skulle man kunna uppleva om Kandinsky hade gjort en installa-tion som reproducerade den berömda frigörande duken tre gånger, en gång hängande på väggen, en gång liggande platt på marken och en gång lutad mot väggen?

Clement Greenberg hade ett uttryck för en konst som frammanar detta slag av kalkylerat "fritt spel". Han kallade det för konst som nå-gon "kokat ihop". Minimalismen stod först på listan, ett pinsamt om-döme för vem som helst som inte slutat titta på nyare konst med ett öppet sinne. "Koka ihop" är ett elakt uttryck, men detta är inte vad som är det pinsamma. Mer pinsamt är att Greenberg använde det som en paraplyterm för minimalism i allmänhet. "Rosor i allmänhet är skö-na" är inte ett estetiskt omdöme, som Kant påminner oss om, det är ett logiskt omdöme baserat på många estetiska jämförelser. Jag för-söker att undvika sådana generaliseringar, framför allt när det gäller konst. Men jag kan inte sluta detta föredrag utan att ha sagt er vad själv tycker om Robert Morris *Three L-Beams*. Min dom är att det är ett ytterst intressant verk – intressant i Donald Judds mening – och att detta är dess gräns. Det är för didaktiskt. Det har ingen hemlighet, det förklarar bort sig själv. Med andra ord, det uttöms i moment 5 (tolk-ning). Moment 4 (omdöme) är antingen redundant eller irrelevant. Den strategi som Morris använder för att få tre identiska volymer att kännas olika är betydligt mindre elegant än till exempel Rodins strate-gi i de tre gestalter som kröner hans *Helvetets portar*, ett verk som också består av tre identiska skulpturer arrangerade på så sätt att de ter sig och känns annorlunda. Mera konkret: det är svårt att behålla den känsla man fått från moment 1 när man kommit till moment 2, och därför är moment 3 kortlivat och lämnar snart plats till moment 5, och därför är verket didaktiskt och lyckas inte helt och fullt som konst.

Jag inser att mitt omdöme har en formalistisk biton. Michael Fried skulle ha kunnat fälla det, med i princip samma argument. Därför är det desto mer sårbart för anti-formalisternas motargument. De skulle

Rodin, Gates of Hell, detail, 1880 –1917.



subject confers significance by recourse to a set of ideal meanings of which he is himself the generator. Shall we be indulgent? Kant is not mentioned by name, but all the buzzwords of pop-Kantianism are there. Appalled as I may be by such a freshman’s caricature of Kant, a Kant who has not gone beyond the *First Critique*, at that, I shall be in-dulgent. For Krauss’ phrasing: *meanings of which he* [the subject] *is himself the generator*, symptomatically points at a real problem *Three L-Beams* by Robert Morris poses to Kantian aesthetics.

Let us recall that when Kant asked “how we become conscious, in a judgment of taste, of a reciprocal subjective harmony between the cognitive powers: is it aesthetically, through mere inner sense and sen-sation?” or is it intellectually, through consciousness of the intentional activity by which we bring these powers into play ?,” his answer had been, unequivocally: through sensation. In the case of Morris’ piece, this spells only half the truth – the truth contained in our sensation from moment 3. The other half is, to paraphrase Kant, that we become conscious of a reciprocal subjective *disharmony* between the cogni-tive powers through consciousness of the intentional activity by which the *artist brought* these powers into play. Krauss is wrong in claiming that the sameness of the three L-beams “belongs to a logic that exists *prior* to experience,” understood as a transcendental logic, but she would be right if she had meant “a logic that exists *prior* to *our* experience,” as viewers, for the simple reason that our experience was planned by the artist, and that it feels. The sense of contrivance attached to the felt conflict of the faculties in moment 3 is the result of Morris’ intention. As I said, Morris made Kandinsky’s retrospective model into a generative one. Therein, and not in the dismissal of Kant-ian aesthetics, lies the alleged break with tradition that makes Krauss speak of postmodernism. What minimal art has done to the early modernism of someone like Kandinsky is that it forbids the innocent viewer, a viewer who judges Morris’ piece aesthetically by proceeding from moment 3 to moment 4. Krauss has perhaps good reasons to avoid judging aesthetically, for though I’m sure she would gladly admit that the L-beams are a parody of Kandinsky’s epiphany, I’m not so sure if she wouldn’t fear to see the parody backfire. Just imagine Kandinsky performing it himself. What kind of “free play” would you experience if Kandinsky had made an installation piece reproducing the famous lib-erating canvas three times over, and had showed it once upright hang-ing on the wall, once lying flat on the floor, and once leaning on its side prompted between wall and floor?

Clement Greenberg had a word for art that elicits that kind of con-trived “free play.” He called it *concocted* art. Minimal art was first on the list, an embarrassing verdict for anyone who has not stopped looking at recent art with an open mind. “Concocted” is a mean word, but that’s not what’s most embarrassing about it. More embarrassing is that Greenberg applied it as a blanket term to minimal art at large. “Roses in general are beautiful” is not an aesthetic judgment, Kant re-minds us, it is a logical judgment based on many aesthetic compar-isons. I try not to allow myself such generalizations, least of all when recent art is concerned. But I cannot end my talk without having told you what I think of *Three L-Beams* by Robert Morris. My verdict is that it is a very interesting piece – interesting in Don Judd’s sense – and that this is its limit. It is too didactic a work. It has no secret, it explains itself away. In other words, it exhausts itself in moment 5 (interpreta-tion). Moment 4 (judgment) is either redundant or beside the point. The strategy employed by Morris to make three identical volumes feel different is far less elegant and far less effective in its aesthetic out-come than, say, Rodin’s strategy in the *Three Shades* topping his *Gates of Hell*, a work that is also composed of three identical sculptures arranged in such a way that they look and feel different. Concretely, it is hard to sustain the feeling gotten from moment 1 once moment 2 is reached, which is why moment 3 is short-lived and quickly gives way to moment 5, which is why the work is didactic, which is why it does-n’t quite succeed as art.

kunna säga att jag mot min vilja spelar Rosalind Krauss i händerna när jag hävdar att moment 4 antingen är redundant eller irrelevant. Medger du inte att minimalismen, och Morris verk i synnerhet, har gjort det estetiska omdömet irrelevant? Vad är det egentligen du gör? Sörjer du den oskyldige betraktaren? Beklagar du som Michael Fried den sanna modernistiska skulpturens närhet och nåd, och förkastar du inte på denna basis minimalismen i dess helhet eftersom den förbjuder dig att oskuldfullt gå från moment 3 till moment 4, det vill säga från lusten inför harmonin i dina kunskapsförmågor till det omdöme som förutsätter samma harmoni hos alla betraktare? Hur kan du vara så nostalgisk inför den harmoniska och apolliniska konsten efter allt du sagt om disharmoni, konflikt och motsägelse i din redogörelse för moment 3? Är du naiv eller pervers?

Varken eller. Eller båda, om ni vill. Hur man kan återvinna naiviteten inom perversionen är den stora utmaningen hos den så kallade antiformalistiska eller postmodernistiska konsten. Om vi hade mer tid, skulle jag kunna visa en serie verk av Bruce Nauman., som Greenberg skulle ha uppfattat som "ihopkokade", och som jag uppfattar som mästerverk, bara för att visa er att jag inte förkastar något obesett. Och ni skulle hålla med om att Naumans verk frammanar lika mycket, om inte mer, disharmoni, konflikt och motsägelse, än Morris. Ni förefaller ha missat min poäng med att moment 4 antingen är redundant eller irrelevant. Till skillnad från Krauss hävdar jag detta som ett omdöme, inte en tolkning. Och jag hävdade det som ett omdöme om en tolkning. Hennes, men inte bara hennes. Också min egen. Eller er, den som ovillkorligen åläggs oss alla av det som "Morris inbjuder oss att se", som Krauss hävdade. Det vill säga den tolkning som uttrycks i moment 5 av meningen " Min varseblivning av och min kunskap om verket sammanfaller inte; detta är vad verklet handlar om". Ett "om", eller ett ämne uttryckt i termer som betonar skillnad, motsägelse och negation, och uttrycker all den kunskap om verket vi fått i processen i dess helhet, som jag sa ovan. För att uttrycka det enkelt: mitt estetiska omdöme (moment 4) är en protest mot konstnärens – eller för den delen kritikers – auktoritära manipulation av skillnad, motsägelse och negation såsom känslor vi fått från moment 3. Det råkar bara vara så att mina känslor i fallet med Morris *Three L-Beams* inte håller med om hur den disharmoni mellan kunskapsförmågorna som verket frambringar ska tolkas. En hel del återstår att säga om denna känsla innan disharmonin ifråga blir positivt integrerad i den kantianska estetiken, vilket jag tror är den verkliga utmaning som minimalismen ställer teorin inför. Under tiden borde en sak vara klar: det formalistiska spöke som konstrueras av antiformalister och postmodernister är en chimär. Det estetiska omdömet går inte helt enkelt från moment 3 till moment 4. Moment 4 innefattar moment 5, tillhör det, drar det med sig och följer efter det. Dagens sofistikerade konstlänkare har lärt sig att hantera en mångfasetterad konstupplevelse där omdömet inte är resultatet av en enda epifani, utan snarare växlar mellan meningar och meningar om känslor, och detta lika många gånger som det finns lager av självreferentialitet i verket. Men känslan har alltid det sista ordet. En sådan känsla är estetisk, vilket innebär att den inte är något mer än en känsla, som man kommer fram till ofrivilligt, men också att jag gör anspråk på universell giltighet för denna känsla. Detta behöver jag inte förklara, Var god och döm själva.

Thierry de Duve är professor i konsthistoria vid Université de Lille III

Lustens arkiv: Kants estetik och museet

Av Jennifer Allen

Ett njutningens arkiv? Kants estetik och museet? I vanliga fall beskrivs museet som ett arkiv med utgångspunkt inte i Kant utan i Hegel, den filosof som skapar den teori som ska sammanföra allt. Fattat som en samling konstverk eller som ett eget arkitektoniskt konstverk, har museet alltid behandlats som ett objekt och studerats från konsthistoriska utgångspunkter, vilket ibland slutar med att man stöter på Hegels *Geist* vandrande genom gallerierna, om nu frågan om estetik ens uppkommer.

Här ska jag argumentera för att museet är en iscensättning av subjekt: en plats där kroppar noggrant orkestreras runtom objekt, där bedömande individer kan anta att deras lust delas av andra: där den universella gemenskap som beskrivs i Kants estetik domesticeras. Kombinationen "arkiv, lust, Kant, museum" tillåter oss att skilja museet från andra samlingar av konst och artefakter, som *cabinet de curiosités* och *Kunst-* och *Wunderkammer*, vilka tillhör den monarkiska eran. Kombinationen pekar också på den historiska och politiska egenarten hos museet, vars autonomi erkänns och respekteras av nationalstaten, som ett typexempel på den frihet den utlovat till sina medborgare. "Arkiv" ska här inte bara förstås som en plats, utan också som en referens till Foucaults modernitetsarkeologi. Museet är på samma sätt som fångelset, kliniken eller därhuset en statlig institution med en speciell status, på en gång innanför och utanför samhället. Men till skillnad från andra statliga institutioner tillhandahåller, understöder och beskyddar museet en kollektiv lust samtidigt som det behåller kontroll och övervakar, som framgår av dess vakter och tabun, till exempel i uppmaningen "Var god vidrör ej", eller rentav i de ramar som isolerar konstverken själva.

1. Vad har Kant att säga om museet? Ingenting alls. Som är välkänt för historikerna, hade den preussiske filosofen en tämligen begränsad konsthistorisk kunskap, vilket framgår av de fåtaliga exemplen på skönhet i *Kritik av omdömeskraften*: tavelramar, skaldjur, snusdosor, papegojor, tapetkanter, oblandade färger, rena toner etc. Ändå understryker knappheten i Kants ideal samling endast hans verkliga syfte: för det första, att lokalisera estetiken, inte i objektet, utan i det subjekt som bedömer; för det andra, att visa att subjekt som bedömer skönhet bildar en universell gemenskap.

I det första steget bryter Kant med empiriska teorier om skönhet, på samma sätt som han tidigare bröt med traditionen att bevisa Guds existens. Istället för att försöka avgöra vad som ska uppskattas estetiskt – blommor eller målningar, färg eller form, Giotto eller Dürer – deklarerar Kant att skönheten inte har något bestämt begrepp. Efter att ha eliminerat begreppet befriar Kant skönheten från varje intresse och ändamål, inklusive användningen, och från det goda och det sanna – ett drag som uppenbarligen bryter upp det platonska trivium. Det andra steget, som ska leda oss mot gemenskapen, ligger i Kants dubbla hävdande att var och en kan fälla smakomdömen och att dessa är universellt kommunicerbara utan att någon interaktion föreligger mellan de omdömesfällande subjekten. Ävsaknaden av ett bestämt begrepp i de rena estetiska omdömena gör detta steg mycket lättare att ta, eftersom det inte finns något behov av att enas om en definition av skönhet för att kunna tillhöra denna gemenskap. Smakomdömen är mer kommunicerbara än logiska omdömen eftersom de senare alltid förmedlas av ett begrepp. Som Kant dristar sig till att säga, *sensus communis aestheticus* förefaller vara vanligare än *sensus communis logicus*. Lusten är mer universell än kunskapens begrepp.

Under det att Kant tenderar att tala om smakomdömen i förhållande till naturen, förverkligar museet många av hans postulat och är ren-



An Archive of Pleasure: Kantian Aesthetics and the Public Museum

By Jennifer Allen

An archive of pleasure? Kantian aesthetics and the public museum? Usually, the public museum is described as an archive of art works with Hegel, not Kant, as the philosopher who supplies the discourse to bring everything together. The museum – viewed as a collection of artworks or as an artwork itself in architecture – has been continually treated as an object and thus studied through art historical perspectives, which occasionally end up with a sighting of Hegel's Geist wandering through a hall of pictures, if the question of aesthetics even arises.

This essay maintains that the public museum is a mise en scène of subjects: a place where bodies are carefully orchestrated around objects; where judging individuals can assume that their pleasure is shared by others; where the universal community described in Kantian aesthetics is domesticated. Making the combination "archive, pleasure, Kant, public museum" allows one to distinguish the public museum from other collections of art and artefacts, such as the cabinet de curiosités and the Kunst- und Wunderkammer, which belong to the monarchical era. The combination also acknowledges the historical and political specificity of the public museum whose autonomy is both recognized and respected by the nation-state as an exemplary instance of the freedom pledged to its citizens. Here, the term archive should be understood not only as a site but also as a reference to Foucault's archaeology of modernity. Indeed, the public museum, like the prison, clinic or asylum, is a state institution with a special status, at once inside and outside society. Unlike its stately counterparts, the public museum provides, promotes and protects collective pleasure while maintaining surveillance and control, which are manifest in the guards and the taboo "Do no touch," if not in the frames sequestering the artworks themselves.

I. What does Kant have to say about the museum? Nothing at all. As art historians know, the Prussian philosopher has a rather limited art historical knowledge, which can be gleaned from his scant examples of beauty in the Kritik der Urteilskraft: picture frames, shell fish, snuff boxes, parrots, the borders of wallpaper, unmixed colours, pure tones, among scattered others. Yet the paucity of Kant's ideal collection only underscores his real objective: first, to situate aesthetics, not in the object, but in the judging subject; second, to establish that subjects judging beauty constitute a universal community.

In the first step, Kant breaks with empirical theories of beauty, as he broke with proofs about the existence of God. Instead of attempting to determine what should be appreciated aesthetically – flowers or paintings, color or form, Giotto or Dürer – Kant declares that beauty has no determinate concept. After eliminating the concept, Kant liberates beauty from any interest or finality, including use, and from goodness and truth – a move that evidently breaks up the Platonic trivium. The second step to community lies in Kant's double affirmation that everyone can make judgements of taste and that these are universally communicable, without interaction between the judging subjects. The absence of a determinate concept in pure aesthetic judgements makes this step much easier because there is no need to agree upon a definition of beauty to belong to this community. Judgements of taste are more communicable than logical judgements since the latter are always mediated by a concept. As Kant ventures, sensus communis aestheticus appears to be more common than sensus communis logicus. Pleasure is more universal than the concepts of knowledge.

While Kant tends to stage judgements of taste in nature, the public

tav beroende av dem. För att nu beskriva omdömets process kortfattat: ett subjekt möter en "framställning" (Kants användning av *Darstellung* ger omdömet vidast tänkbara tillämpbarhet), subjektet upplever en känsla av lust, men utan att använda framställningen för något syfte; subjektet övertygas om att detta intresselösa välbehag kan delas av andra; subjektet utövar denna rätt och deltar i gemenskapen. Museet vilar på en liknande process: besökarna använder vanligen inte konstverken (ramar, piedestaler och olika barriärer säkrar subjektens och objektens respektive autonomi); besökarna kan anta att deras lust delas av andra utan att fråga dem; eftersom alla besökare är välkomna oavsett deras ursprung (nationalitet, språk, ras, kön etc) antas denna lust vara universellt kommunicerbar. Museer må finansieras av nationalstater, men deras ideala publik är internationell och överskrider nationens gränser, oavsett vilka skatter byggnaden inrymmer.

Det mest talande kantianska draget i museet förblir dess tystnad – att besökarna inte delar och bekräftar sina upplevelser av konstverken. "Tycker du också att detta är vackert?" är en fråga som sällan ställs. Utan antagandet av ett *sensus communis aestheticus*, vilket anspråk på gemenskap kunde museet överhuvudtaget göra? Dessutom utvecklar museet vissa andra element i Kants estetik. Konstverken – som visat sig vara lika mångskiftande som termen *Darstellung* – existerar i allmänhet som "presentationer" eftersom de iscensatts för en kollektiv och individuell blick som undertrycker alla frågor om användning, intresse och ändamålsenlighet. Dessutom ger Kants hävdande att skönhet inte känner något bestämt begrepp upphov till avantgardets eviga rörelse, eftersom framställningarna ständigt måste frigöra sig från alla definitioner för att förbli estetiska. Om konsten blir förutsägbar och definierbar, reduceras den till en form av kunskap och faller inom ramen för sensus communis logicus, den skulle röra sig tillbaka från den tredje Kritiken till den första. Till sist skyddar museivakterna inte bara konstverken, utan garanterar också varje besökares rätt att söka de andras samtycke.

Bortom sådana ytliga likheter, delar museet också ett historiskt ögonblick med Kants estetik. *Kritik av omdömeskraften*, första gången publicerad 1790, sammanfaller nästan med öppningen av Muséum National i Louvren 1793, strax efter den franska revolutionen – en institution som sedan ersätter kurosakabinetten och konst- och underkammaren, och blir till modell för museer över hela Europa. När Kant tillerkänner varje individ förmågan att fälla smakomdömen, omvandlar den franska revolutionen de kungliga, aristokratiska och kyrkliga samlingarna till offentlig egendom och gör dem tillgängliga för varje *citoyen*. På samma sätt som Kant frigör skönheten från begrepp och användning frigör revolutionärerna estetiken från dess tidigare tjänande roll i förhållande till de styrande eliterna och deras ritualer. Till skillnad från kabinetten och kammaren – där målningar kunde finnas tillsammans med böcker, ceremoniella bägare eller en torkad krokodil – håller sig Muséum National till målningar, antikviteter och skulpturer, som inte ska användas och utesluter beröring. Om man tänker på numismatiken – före 1800 fanns det mynt i varje samling – så kan man fatta Kants revolutionära inverkan. Givet storleken på mynt och den roll som känseln spelar i undersökningen av dem, förstår man att de nu inte spelar någon roll i estetiken eller på museet. På samma sätt sjunker hantverk – från vävnader till glas – ned till nivån av det blott "angenäma" i Kants system på grund av deras nytta. Revolutionärerna intog en hårdare ståndpunkt och förstörde sådana "angenäma" objekt eftersom de uttryckte den hatade gamla regimens överdrifter. Gobelängernas användbarhet fattades helt bokstavigt: man brände dem för att kunna utnyttja deras guld- och silvertrådar för framställning av mynt.

Trots dessa historiska förbindelser – Kant tillerkänner envar smak, revolutionärerna ger dem föremål på vilka de kan utöva sitt smakomdöme – fortsätter många att fokusera på Hegel när det gäller förhållandet mellan estetik, konsten och museet. Till skillnad från Kant hade

Hegel en utvecklad konsthistorisk teori, som framgår av hans föreläsningar. Tendensen att referera till Hegel kan ses hos tänkare så historiskt åtskilda som Walter Benjamin och Douglas Crimp, som vi ska se nedan. Innan vi följer dessa missvisande guider, som båda låtit sig förtrollas av *der Geist*, kan vi reflektera över följande punkter: Kant författar en filosofisk estetik, kanske den sista filosofiska estetiken. Efter Kant finns det bara konstfilosofier, eftersom efterföljande tänkare, som Hegel, tar konstens existens för given och spekulerar om dess värde, användning och roll, dess historia och politik, bland oräkneliga andra bestämmingar. Trots sina fåtaliga exempel – eller kanske just på grund av deras fåtalighet – förutsätter Kant inte att konst existerar, även om han möjliggör något sådant som konst. Eller bättre: Kant talar inte om för oss hur vi ska använda vår smak, vad som ska bedömas estetiskt, vilka dessa *Darstellungen* faktiskt är, även om vi har funnit dem i konstverk. Genom att fokusera på subjektet bryter Kant inte bara med empiriska teorier om skönhet utan avskär också estetiken från kroppens sinnen, kort och gott från *aisthesis* (varseblivning) Till skillnad från Baumgarten, som fortfarande inrikade sig på den kroppsliga varseblivningen (även om som ett lägre element), anser Kant att den lust som härrör från estetiska omdömen är rent kognitiv: spelet av inbillningskraft och förstånd i frånvaron av ett bestämt begrepp. Det faktum att vi tenderar att likställa estetik med konst, och nästan uteslutande med konst istället för våra sinnen, visar hur väl Kant lyckades med att undertrycka kroppen. Men om Kant offrade den individuella kroppen, så var det för att skapa en kollektiv gemenskap, en gemensam kropp som fogas samman genom smaksinnet och den kommunicerbara lust som hänger samman med det. Som vi ska se förstod Hegel bara alltför väl den roll som sensus communis aestheticus har i Kants system, och han gjorde snabbt slut på estetiken. Att lyfta fram Hegel är liktydigt med att låta klockan ringa för estetiken, och förvandla Kants levande gemenskap till en uppsättning döda objekt som en gång fångade oss.

2. Den historiska omvägen börjar med Walter Benjamin, framför allt hans essä om "Konstverket i reproduktionsåldern". I det femte avsnittet inför Benjamin skillnaden mellan kultvärde och utställningsvärde som två poler i receptionen och värderandet av konst. I kultvärdet används konstverket som en del av en ceremoni eller ritual, av magiskt eller religiöst slag. I utställningsvärdet kan konsten ses och uppskattas oberoende av någon ceremoniell eller rituell iscensättning. I en fotnot argumenterar Benjamin för att dessa två värden ännu inte helt polariserats i den tyska idealismen på grund av dess sekulariserade kult av skönheten, som frigör konsten från religionen bara för att tillbedja dess skönhet. Benjamin citerar två gånger Hegel, som inte skiller mellan religiös tillbedjan och vördnad inför skönheten. "Vi har gått bortom det stadium då vi tillbad konstverk som gudomliga, och som objekt att tillbedja. Det intryck de ger oss är snarare av ett mer reflexivt slag, och de känslor de uppväcker kräver ett högre test" (*Vorlesungen über die Ästhetik, Einleitung*). Men i fotnoten hävdar Benjamin att en växling mellan kult- och utställningsvärde kan påvisas i varje konstverk. Så mycket för denna polarisering. I avsnitt 4 och 6 hävdar Benjamin att utställningsvärdet tränger undan kultvärdet i och med fotografins inträde – "det första revolutionära reproduktionsmedlet" som frigör konsten från ritualen och till politiken. Fotografin gör slut på autenticiteten genom att ersätta konstverkets engångskaraktär med ändlösa kopior som kan ses var som helst, när som helst.

Ett steg verkar saknas i Benjamins argument – det steg som leder från den sekulära kulturen av skönhet, som uppträder i renässansen med utställningsvärdet, och fotografien, som uppträder "tre sekler" senare (1839), försätter skönheten i en "djup kris" och tränger undan kultvärdet på ett avgörande politiskt sätt, så att det ersätts med utställningsvärdet. Vad som saknas är givetvis museet. I dessa avsnitt (4-6) refererar Benjamin till grottkonst, prästens *cella*, katedraler och tempel, men han nämner inte "museet", även om det kan härledas

The Façade of the Altes Museum, Berlin, completed 1830, by Karl Schinkel

19

My judgment, I realize, has a formalist ring to it. Michael Fried might have uttered it, with virtually the same explanation. It is thus all the more vulnerable to the counter-argument of the anti-formalists. Now, they might say, aren't you unwittingly playing into the hands of Rosalind Krauss when claiming that moment 4 is either redundant or beside the point? Aren't you admitting that minimal art, and Morris' piece in particular, has made aesthetic judgment irrelevant? What are you doing, then? Are you mourning the innocent viewer? Are you, like Michael Fried, regretting the *presentness* and *grace* of truly modernist sculpture and are you not, on this basis, rejecting minimalism wholesale because it forbids you to proceed innocently from moment 3 to moment 4, that is, from the pleasure in the harmony of your cognitive powers to the judgment which presupposes the same harmony in all viewers? How can you be so nostalgic of harmonious, apollonian art, after all you have said about disharmony, conflict and contradiction in your account of moment 3? Are you naïve or perverse?

Neither. Or both, if you want. How to recover naïveté from perversity is the great challenge of so-called anti-formalist or postmodernist art. If we had more time, I could show you a number of works by Bruce Nauman which Greenberg would have deemed concocted and which I think are masterpieces of just that kind of recovery, just to show you that I am not rejecting anything wholesale. And you will agree that Nauman's work elicits just as much, if not a lot more disharmony, conflict and contradiction, as Morris'. You seem to have missed my point about moment 4 being either redundant or beside the point. Unlike Krauss, I said this as a judgment, not as an interpretation. And I said it as a judgment about an interpretation. Hers, precisely, but not only hers. Mine as well. Or yours, the one that is inevitably imposed on all of us by "what Morris is calling on us to see," as Krauss said. To wit, the interpretation expressed in moment 5 by the sentence: "My perception and my cognition of the piece do not coincide; this is what the work is about." Aboutness or subject matter expressed in terms that emphasize difference, contradiction and negation, and constituting whatever knowledge of the work we have gained through the whole process, as I said above. To put things simply: my aesthetic judgment (moment 4) is a protest against the artist's – or the critic's, for that matter – authoritarian manipulation of difference, contradiction and negation as ultimate meanings (moment 5). It is not at all a denial of the relevance of difference, contradiction and negation as feelings had from moment 3. It just happens that in the case of Morris' *Three L-Beams*, my feeling disagrees as to how to interpret the meaning of the disharmony among the cognitive powers elicited by the piece. A lot remains to be said about this feeling before the disharmony in question gets positively integrated by Kantian aesthetics, which is, I believe, the real challenge art since minimalism poses to theory. Meanwhile, one thing should be clear: the formalist strawman constructed by the anti-formalists and postmodernists is a chimera. Aesthetic judgment does not simply proceed from moment 3 to moment 4. Moment 4 includes moment 5, pertains to it, it drags it along and is posterior to it. Today's sophisticated art lover has learned to deal with a multi-layered experience of art where judgement is not the outcome of one single epiphany but rather, alternates feelings about meanings and meanings about feelings, and this, as many times as there are layers of self-referentiality in the work. But feeling always has the last word. Such a feeling is aesthetic, which means that it is no more than a feeling, arrived at involuntarily, but also that for this feeling I claim universal validity. I don't have to account for that. Please judge for yourselves.

Thierry de Duve is professor of Art History at Université de Lille III

II. The historical detour begins with Walter Benjamin, specifically the "Kunstwerk" essay, translated as "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In section five, Benjamin introduces the distinction between cult value and exhibition value, two poles in art's reception and valorisation. In cult value, artworks are used as part of a ceremony or a ritual, be it magical or religious. In exhibition value, art can be seen independently and appreciated without any ceremonial and ritualised staging. In a footnote, Benjamin argues that the two values are not fully polarised in the aesthetics of German Idealism, due to the secular cult of beauty, which liberates art from religion only to worship its beauty. Benjamin twice quotes Hegel, who fails to distinguish between religious devotion and venerating beauty; from Hegel's lectures on aesthetics: "We are beyond the stage of reverence for works of art as divine and objects deserving our worship. The impression they produce is one of a more reflective kind, and the emotions they arouse require a higher test." Still in the footnote, Benjamin argues that an oscillation between cult and exhibition values can be demonstrated for every artwork. So much for polarisation. In sections four and six, Benjamin affirms that exhibition value displaces cult value with the advent of photography – "the first truly revolutionary means of reproduction," which frees art from ritual for politics. Photography puts an end to authenticity by replacing the artwork's singularity with endless multiples that can be seen anywhere, anytime.

One step seems to be missing in Benjamin's argument. A step between the secular cult of beauty, which arises in the Renaissance, and photography, which emerges "three centuries" later (1839) to put beauty in a "deep crisis" and to displace cult value in a decisive and political way with exhibition value. Of course, what is missing is the public museum. In these sections (IV, V, VI), Benjamin refers to art in caves, priests' cella, cathedrals and temples but fails to write "museum," although the museum can be inferred from his claim that it is easier to exhibit a portrait of a bust than a statue from a temple, a painting than a mosaic or a fresco. Instead of situating the portrait and the painting on the museum walls – where such works are usually "ex-

